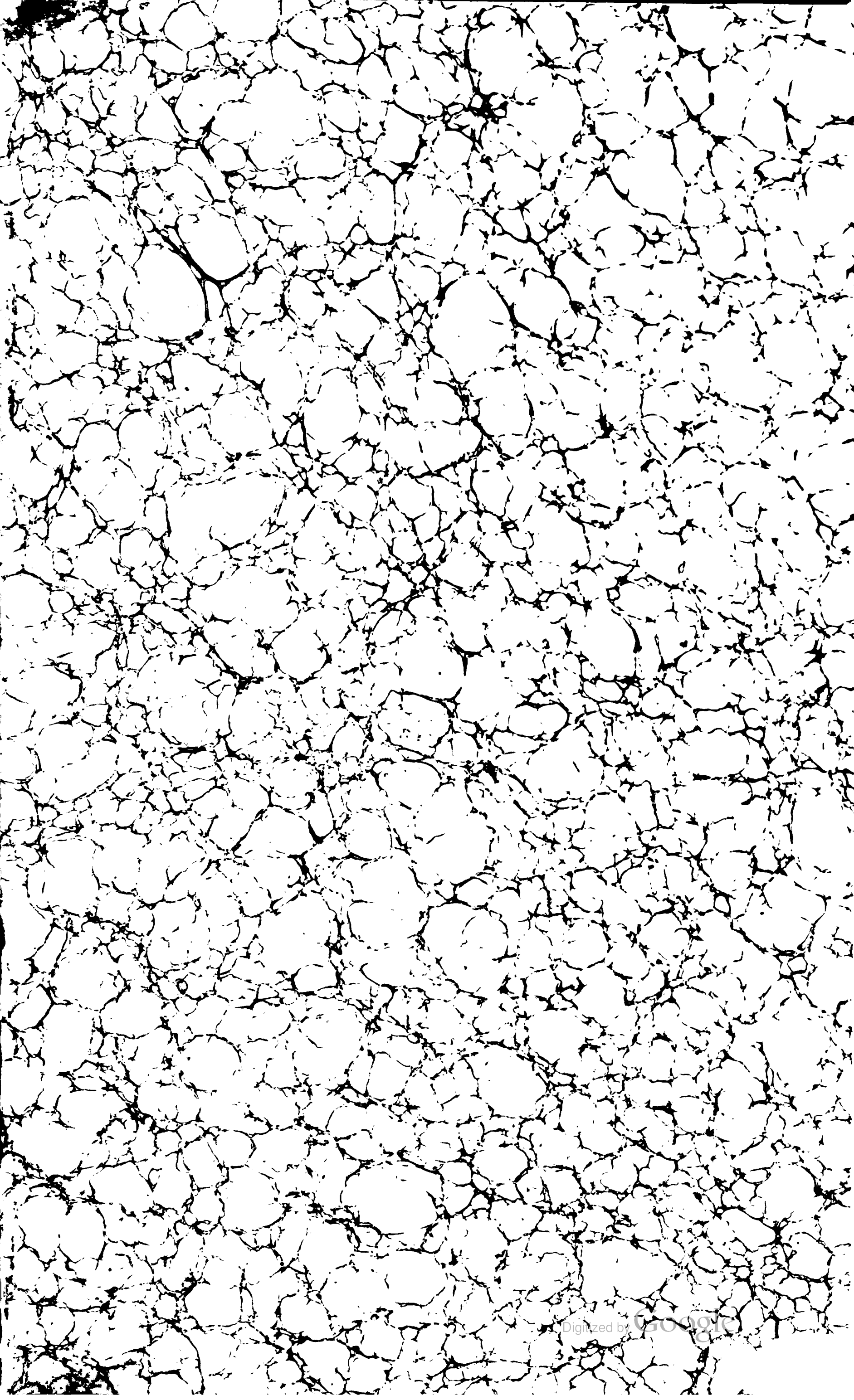



Class 15681.62
SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE GIFT OF
STEPHEN SALISBURY,
OF WORCESTER, MASS.
(Class of 1817).
Aug. 28, 1863.





Geschichte

des griechischen Schauspiels

vom Standpunct

der dramatischen Kunst.

Von

Moriz Rapp.

Tübingen, 1862.
Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.
— Laupp & Siebeck. —

Die wahrhafte Widerlegung muß in die Kraft des Gegners eingehen und sich in den Umkreis seiner Stärke stellen; ihn außerhalb seiner selbst angreifen und da Recht behalten, wo er nicht ist, fördert die Sache nicht.

Hegel.

Druck von H. Laupp.

Vorwort.

Da ich von Jugend auf die dramatische Poesie als mein Lieblingsstudium getrieben, so lag es in der Natur der Sache, daß ich verhältnißmäßig die meiste Zeit meines Lebens auf die Lectüre spanischer und englischer Schauspiele verwendet habe. Die classische Philologie war niemals mein Berufsstudium und ich war in der Jugend obwohl ein großer Liebhaber doch kein großer Kenner des Griechischen. Erst durch die vergleichende Grammatik wurde ich später immer wieder auf diese schönste Sprache der Welt zurückgeführt und ich entging dadurch wenigstens dem gewöhnlichen Schicksal unsrer Schulgelehrten, welche das in der Jugend gelernte im Alter regulär wieder vergessen. Ich las in meinem fünfzigsten Jahre viel geläufiger Griechisch als im fünfzehnten. Nur diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß ich im Stande war, für mein Studium der dramatischen Poesie auch gegenwärtige Abhandlung zu Papier zu bringen. Dieselbe wurde als Vorlesung im Wintersemester 1856—7 niedergeschrieben und im folgenden Sommer gelesen.

September 1861.

Inhalts-Uebersicht.

Einleitung.

Philologie ist eine Disciplin, die aus den verschiedensten Wissenschaften und Gebieten ihre geistigen Kräfte zieht. Das griechische Theater ist darum auch schon von den verschiedensten Seiten betrachtet und beleuchtet worden, die wir hier kurz aufzählen wollen.

1) Die Basis macht die Critik der überlieferten Texte. Sie erfordert großen Eifer, Fleiß und Scharfsinn um das Material aus den Handschriften und wo sie fehlen den ältesten Drucken zu constatieren. Darauf lassen wir uns hier nicht ein.

2) Das zweite ist das grammatische Verständniß, und zwar einmal grammatische Interpretazion, völliges sprachliches Verständniß des Autors; dann kann man auch die Grammatik als einen Selbstzweck für sich ins Auge fassen und sie vom Standpunct der vergleichenden Sprachwissenschaft behandeln. Auch darauf lassen wir uns dißmal nicht ein.

3) Das dritte Moment ist bei poetischen Erzeugnissen die Metrik. Mit Ausnahme der Mimen des Sophron scheint das ganze griechische Theater in Versen verfaßt gewesen; der Trimeter ist zwar das stehende Hauptmetrum, aber für einzelne Partieen, besonders für die Chöre, und bei den Römern auch im Lustspieldialog kommen die manchfaltigsten rhythmischen Verhältnisse zur Sprache. Im Chor hängt die metrische Seite auch mit dem Tanz, mit der orchestischen Ausführung zusammen, die wir aber nicht vollständig kennen, wie überhaupt den

musicalischen Theil der Ausführung. Diese rhythmische Seite ist in neueren Zeiten vorzugsweise mit Eifer und Glück betrieben worden. Unsere Darstellung wird sich aber nur gelegentlich mit diesem Element befassen.

4) Das vierte ist die archäologische Untersuchung über die plastischen Mittel des antiken Schauspiels, Einrichtung und Bau der Theater, Decorazion und Maschinen, Costüm und Maskenvorrichtungen. Mit diesem Gebiet, das in die bildende Kunst, Architectur, Sculptur, Malerei und Mimik einschlägt, haben sich besonders die Italiener und Franzosen zu schaffen gemacht. Wir erwähnen dasselbe nur beiläufig.

5) Da das griechische Schauspiel aus dem Gottesdienst hervorgeht, so müssen die religiösen Grundbegriffe und die Gestaltung der Mythologie eine bedeutende Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, was in die Religionsphilosophie einschlägt, deren specielle Verfolgung wir hier auch nicht aufnehmen können.

6) Das nächste ist die staatliche Entwicklung und der Zusammenhang der Kunst mit der politischen Geschichte. Dieses Moment ist in jeder Periode von hoher Wichtigkeit, in die eigentliche Kunstsphäre tritt es aber erst mit dem politischen Possenspiel und der Satire, zum Theil bei Euripides, besonders aber bei Aristophanes ein.

7) Alle diese an sich wichtigen Gebiete treten für uns aber zurück durch die eine Betrachtung, die wir obenan stellen: Wie verhält sich das griechische Theater zum Begriff der Kunst und der Idee des Schönen? Die ästhetische Wirkung setzt die vorigen Rücksichten voraus, behandelt sie aber als Mittel und macht sich selbst zum Hauptzweck. Sprache, Musik und Darstellung sind die sinnlich-geistigen Organe, religiöse und politische Bildung und Situazion der Ausgangspunct des Kunstwerkes. Als ein Werk der schönen Kunst muß es aber aus sich selbst und um seiner selbst willen begriffen werden.

Aesthetik ist bekanntlich eine philosophische Wissenschaft, in der es sich nicht um exacte Einsicht im Sinn des Razionalismus oder der

sinnlichen Erfahrung, sondern um Ideeen und speculativen oder Vernunftinhalt handelt. In der Poetik kommt aber dazu die Kenntniß der Literatur, also eine Seite der Gelehrsamkeit, die wir zuerst ins Auge fassen müssen; darum müssen wir unsern Gegenstand von der historischen Seite angreifen.

Als den Gründer der ästhetischen Critik in der Philologie müssen wir Deutschen Lessing betrachten. Er war der erste, der unter uns die gelehrte Seite des philologischen Wissens auf ihre Quelle, auf die poetische Productivität bezog. Er war zwar mehr Philolog und critischer Forscher als productiver Dichter, er hatte aber das bestimmte Bewußtsein, daß in der Poesie schließlich alles auf die Energie der künstlerischen Produczion ankommt. Lessing war in der gründlichen Schule des classischen Alterthums aufgewachsen, er fühlte aber bald, daß wer den Dichter und die Poesie ganz verstehen will, nicht bei der Erscheinung der Kunst als einer Vergangenheit stehen bleiben darf, daß sie ihm im Gegentheil zur vollständigen Gegenwärtigkeit sich verwandeln müsse. Ist aber die Kunst für uns volle Gegenwart, so kann sie sich auch nicht mehr in einer todten Sprache ganz aussprechen und erschöpfen, sie muß in unser lebendiges Dasein eingreifen und es ausfüllen, sie muß mit uns eine moderne werden. Lessing fühlte das zuerst durch die von ihm ergriffene Bekanntschaft des französischen Theaters. Seine Lehrer stellten ihm die französische Sprache der classisch lateinischen gegenüber als eine gemeine Mundart dar; er ließ sich dadurch nicht irre machen; die Vorliebe für französische Literatur blieb ihm durch's ganze Leben, obgleich er bald die Grundmängel der französischen Bühne klar durchschaute und endlich diese Mängel an ihren classischen Werken auch bestimmt aussprach und nachwies; er beschäftigte sich sodann vorübergehend etwas mit dem spanischen Theater, gerieth aber bald auf die Entdeckung, daß im englischen die wahre moderne Quelle der Poesie für uns zu suchen sei. Die klare Ueberzeugung hievon kam aber in Lessings Lebensgang etwas zu spät zum Durchbruch, das heißt, die Jugendeindrücke des französischen Theaters hatten sich zu sehr in ihm festgesetzt ehe er die Entdeckung machte, daß

die Schönheiten des Shakspeare jede andre auf dem Gebiet des Theaters überragen. Daher kam es, daß er in seinen immer etwas schüchternen Versuchen auch für die deutsche Bühne theatralische Musterstücke aufzustellen, dem französischen Geist noch inniger anhing als er eigentlich theoretisch wußte und wollte.

Unser zweiter und bekanntester Critiker auf dramatischem Gebiet ist August Wilhelm Schlegel; er war noch weniger Dichter als jener, gehört aber einer weit entwickelteren Zeit an und war ein vielseitig gebildeter Philolog. Er nahm die Resultate der Lessingischen Critik zu seinem Ausgangspunct, verehrte die classische Kunst, folgte Lessing auch in der Polemik gegen die Franzosen, stellte aber von vorn herein entschieden die englische Bühne und Shakspeare als den Griechen ebenbürtig und classisch vollendet auf; auch den Spaniern wird eine bedeutende Stelle vorbehalten und der deutschen Kunst Hoffnung gemacht, obwohl er mit ihrem ersten Dramatiker in persönlicher Antipathie befangen war. Schlegels Dramaturgie hat eine große Wirkung gehabt, und zwar eine europäische; den Streit über den Gegensatz classischer und romantischer Kunst hat er in Frankreich entzündet, in England neu erweckt, sogar in Spanien zur Sprache gebracht; viel größer war die Wirkung in Deutschland selbst, denn obschon das Buch nicht eigentlich sehr verbreitet wurde, ja seltsamerweise in seinen beiden ersten Ausgaben nicht einmal leidlich correct gedruckt wurde, so haben es doch alle in ihren Nutzen verwendet, welche seit damals über dramatische Kunst zu schreiben sich vorsetzten. Es sind wenige Bücher unter uns so gründlich und hundertfach aus- und abgeschrieben worden wie diese Vorlesungen und man findet in aller dahin einschlagenden Literatur fast nur Paraphrasen der Schlegel'schen Urtheile.

Lessing und Schlegel bilden ein sich ergänzendes Paar norddeutscher Kunstrichter auf rein philologischem Boden mit der Grundlage theils classischer theils französischer Bildung. Inzwischen hatte aber die deutsche Wissenschaft vom Standpunct der Philosophie aus die Probleme tiefer zu begründen unternommen und es konnte nicht fehlen, daß diese Reform auch auf die Kunstcritik Einfluß gewinnen mußte. Man

kann Kants Critik der Urtheilskraft als den Ausgangspunct der philosophischen Richtung in der ästhetischen Critik betrachten; auf dieser Basis stand unter andern sodann Schiller in seinen ästhetischen Abhandlungen; mit Fichte nahm die deutsche Philosophie eine mehr ethische Richtung, wogegen sie mit Schelling sich in großer Entschiedenheit gegen die ästhetische Seite zurückwandte. Zu einer weitern Ausführung kam er aber bekanntlich nicht, und erst durch Hegel in seinen Vorlesungen über die Aesthetik, wurde zuerst eine deutsche Kunstlehre auf philosophischer Basis ins Leben gestellt.

Es war zu erwarten, daß die Kunstcritik durch unsern größten Philosophen eine tiefere Begründung erhalten mußte als durch den gelehrten aber rhetorisch eleganten Schlegel geschehen war, dem er Mangel an Tiefe vorgeworfen hat. Allein die Kunstcritik war bei Hegel eine subordinierte Nebenbeschäftigung, nicht Arbeit seines Lebens. Er hat über das was er kannte und gelesen hatte oft äußerst treffende ja erschöpfende Urtheile ausgesprochen, vieles aber was uns hier interessiert war ihm unbekannt geblieben; er kannte das Alterthum genauer, die neuere Kunst nur fragmentarisch; Schlegel hat einen weitern Gesichtskreiß und in Sachen der Critik kommt es nicht allein auf die Tiefe der Principien an von denen ausgegangen wird, auch auf die Fülle des Stoffs, auf welche sie angewendet werden sollen. Wenn wir uns demnach auch den principiellen Forderungen, die die Philosophie zur Sprache gebracht hat nicht mehr entziehen können, so werden wir doch in einer Geschichte der Poesie uns mehr auf die Seite der historischen Bewältigung des Stoffs zu richten haben und darum bleiben uns Lessing und Schlegel hier die eigentlichen Vorarbeiter. Auch Schlegel war noch nicht das ganze Material zur Hand; so kannte er wie Lessing die Spanier noch sehr stückweise; auch die englische dramatische Poesie war zu seiner Zeit noch keineswegs so zugänglich gemacht wie sie es heute ist, und wir können uns darum bei seinen Resultaten nicht mehr beruhigen.

In dem vorausgehenden ist angedeutet wie ich mit meiner Unternehmung mich zu meinen Vorgängern gestellt habe. Ich war in der

Jugend ein warmer Bewunderer der Schlegel'schen Dramaturgie und kann sie als den Ausgangspunct meiner Studien betrachten. Nachdem ich aber die Quellen dreißig Jahre lang selbst studiert hatte und mir vieles an Material zugänglich geworden war, das meine Vorgänger noch nicht kannten, so stellte sich freilich manches anders zurecht. Es ist seit Schlegels Buch kein zweites so umfassendes Werk erschienen, ja nicht einmal über das griechische Theater ist eine alles umfassende neuere Darstellung bekannt geworden; dagegen sind wie gesagt die Schlegel'schen Urtheile in zahllosen Büchern wiederholt und commentiert worden. Wenn ich nun ausspreche, daß meine Ansichten im Verlauf meiner Studien sich vielfach ins gerade Gegentheil der Schlegel'schen Urtheile verkehrt haben, so muß ich als den Hauptpunct voranstellen, daß mir die Geschichte der Poesie immer als ein Segment der Weltgeschichte erschienen ist, und daß ich, vom philosophischen Standpunct aus in der Weltgeschichte eine nothwendige Entwicklung und ein Vorwertsschreiten anerkennen muß. Ich konnte also unmöglich, wie früher Italiener und Franzosen seit der Zeit der Renaissance gefordert und gethan haben, die Wiederholung der antiken Kunst als das ganze Ziel der neuern Kunst betrachten, denn in der Weltgeschichte kann sich nichts in derselben Weise wiederholen, ich konnte aber auch nicht, wie noch Schlegel thut, Griechen und Engländer neben einander als gleichberechtigt oder vielmehr jede Partei ohne Beziehung auf die andre isoliert betrachten, sondern meine Ansicht geht von dem Grundgedanken aus, die Griechen haben das hohe Verdienst die Kunst zuerst in die Welt gestellt zu haben; sie ging sodann in der Gährung der Völkerwanderung und der Ausbreitung des Christenthums verloren, so daß von da an nur isolierte Spuren dramatischer Kunst, theils im fernen Osten, Indien und China, theils halbverstandne Nachahmungen der Alten im Mittelalter auftauchen, die aber alle mit der classischen antiken Kunst keine Vergleichung aushalten. Erst als die renaissance in Kunst und Wissenschaft vollendet, konnte die moderne Kunst ihre naturwüchsigen Flügel selbständig gebrauchen lernen, und hier behaupte ich, gereichte die bewußte und gewollte Nachahmung der Antike bei

Franzosen und Italienern unsrer dramatischen Kunst zum entschiednen Nachtheil, daher diese Völker ein höchstes in unsrer Kunst nicht erreichten. Wo man sich jezt von der Antike zu emancipieren den Muth und die Kraft hatte, da kam wieder etwas selbständiges eigenthümliches, ein neues classisches zu Tage, und in dieser Richtung haben sich zwei europäische Völker ausgezeichnet. Unter den romanischen waren es die Spanier; der ungeheure für uns größtentheils verlorne Reichthum des griechischen Drama reproducierte sich auf moderner christlicher Basis in Spanien und es wurde im Ganzen wohl dieselbe Höhe des Kunstideals erreicht; einen noch höhern Schwung nahm aber die germanische und protestantische Kunst im englischen Drama. Hier hat sie nach meiner Ueberzeugung das griechische Vorbild in jeder Beziehung überflügelt, daher das englische Drama für uns alle Europäer jezt als ein höchstes dasteht, neben dem die griechische Antike nur ihren hohen historischen Werth behält. Wir können die Griechen studieren aber unsere Bühne können sie nicht mehr ausfüllen; wir können es mit Spaniern versuchen, die höchste Wirkung werden uns aber immer die Engländer gewähren und unsre einheimische deutsche Bühne kann nur für eine Fortsetzung der englischen gelten. Sind aber wir Deutsche auch nicht vorzugsweise für dramatische Poesie geschaffen wie die Engländer, so haben wir wenigstens einen Autor produciert, der uns die Gewalt dieser fremdländischen Kunst ganz in einheimischer Form vor die Sinne gestellt hat und dieser erste villeicht einzige wahrhafte deutsche Dramatiker ist Schiller.

Diß ist mein theoretischer Standpunct. Ich beschränke mich für diesesmal auf das antike Theater. Ich gebe nicht umfassende Reflexionen über die Dichter, sondern ich gebe mein durch Vergleichung aller dramatischen Literaturen geübtes und gewonnenes Urtheil über jedes einzelne Werk ab das uns aus dem Alterthum gerettet worden. Wir haben im Ganzen siebzig griechische und mit den Tragödien des Seneca achtzig antike Dramen. Diese Literatur ist leicht zu übersehen; es ist ganz etwas andres, sich durch die Hunderte, ja Tausende spanischer und englischer Schauspiele durchzuarbeiten, wo wir das Beste

erst aus der Spreu heraussuchen müssen, während uns bei den Alten das Sieb der Jahrhunderte nur die eigentlichen Matadorstücke erhalten hat. Ich spreche von diesen achtzig Stücken des classischen Alterthums nicht in allgemeinen Beziehungen, sondern ich fasse jedes einzeln ins Auge und gebe über jedes meine Ansicht, wie sich diese aus dem unmittelbaren Eindruck der Gedichte mir bei der Lectüre sich ergeben hat. Warum ich aber den Verlauf meiner Untersuchung in fünf Bücher getheilt habe, das wird sich wie ich hoffe uns unsrer Untersuchung von selbst ergeben.

Erstes Buch.

Das Trauerspiel.

Aeschylus.

Von dem was Äschylus vorausgegangen ist wissen wir ungefähr so viel: Zu Ehren des Bacchus oder auch eines andern Gottes wurden von festlichen, wahrscheinlich maskierten Chören Preislieder gesungen unter Anführung eines Chorführers. Den Liedern welche für die Feier gedichtet waren, schoben sich villeicht extemporierte Verse zwischen ein, was die Erfindung eines einzelnen begabten Chorführers einführen konnte. Es ist zu vermuthen daß solche volksthümliche Belustigung anfänglich vorzugsweise comisch und burlesk war, villeicht mit dem ernst gehaltenen Festgesang contrastierte. In dem maskierten Chorführer lag der Begriff der Charactermaske für eine fingierte Situazion nahe, und Thespis oder Phrynichus stellten endlich neben den Chorführer noch einen zweiten Sprecher auf, der nun zur Hauptperson wurde und dem der Chorführer und der Sprecher des Chors, der Gesammtheit, des Volkes gegenüberstand. So war ein Dialog gegeben. Man sagt, Äschylus habe jenem ersten Schauspieler den zweiten, Sophocles den dritten beigefügt.

Wenn man Äschylus um seiner selbst willen betrachtet, so muß man nicht nur von dem Chor als der Grundlage dieser Dichtung ausgehen, sondern man muß auch fortwährend diesen Chor im Auge behalten, weil er einen Haupttheil der Gedichte, nach mancher Ansicht sogar die Hauptschönheit der äschyleischen Poesie ausmacht. So dürfen wir ihn aber nicht betrachten; uns ist der Chor die historische Basis, aus der sich das Drama entwickelt, unser Interesse ist aber zu sehen, wie das Drama den Chor nach und nach überwindet und dann von

sich abstößt, denn in diesem Proceß besteht die Geschichte des griechischen Theaters.

Äschylus Größe ist bekanntlich das tragische Pathos, seine Vorgänger waren wohl mehr Spaßmacher als Pathetiker; die unendliche Energie seines Pathos ist die primitive Aczion, aus der sich nach und nach die Bühne zum andern Extrem, zur spielenden Heiterkeit entwickelt. Das Pathos wirkt immer im Dichter als eine auf einen gewissen Grad unbewußte Weise, was man durch Schwung, Begeisterung des Dichters ausdrückt. Sophocles sagte von Äschylus, er thue das Rechte, ohne es zu wissen; diß ist aber eben das specifische des Talents, das Bewußtsein darüber ist Sache der Theorie, die erst aus dem Kunstwerk entwickelt ist. Ein bedeutender Punct ist noch der, daß Äschylus ein Zeitgenosse des thebanischen Lyrikers Pindar ist, den er wahrscheinlich gekannt hat. Pindars Poesie oder seine Hymnen blieben innerhalb dieser episch-lyrischen Kunstform eingeschlossen, welche ihrer Substanz nach, im Schwung ihres Pathos die nächste Analogie zum tragischen Chore hat. Äschylus hängt also von der einen Seite des Chores mit dem pathetischen Lyriker zusammen, während er im Pathos seines Dialoges sich von ihm entfernt und eine neue Bahn verfolgt, die wir hier betrachten.

Wir setzen also Äschylus als Erfinder des griechischen Schauspiels. Da wir aber diesen Begriff nothwendig auf die allgemeine Bedeutung des Wortes zurückführen, so müssen wir jezt ins Auge fassen, was dem griechischen Schauspiel specifisch eigenthümlich ist. Hier sind besonders zwei Puncte zu erwägen. Der erste. Die hohe Energie des äschyleischen Pathos ist ein einseitiges, wie alles was in der Welt energisch auftritt; dieser Ernst hat seine Intensität im Ausschluß alles Spielenden, Spaßhaften, die griechische Tragik stößt also das comische von sich oder aus sich heraus; sie provociert es nur als Gegensatz. Daß sich Trauerspiel und Lustspiel als abstracte Gegensätze jeder für sich und im Widerspruch mit dem andern entwickeln, das ist das specifische des sogenannten classischen oder antiken Drama. Darum ist man in neuern Zeiten, als man das griechische Drama wieder äußerlich nachmachen wollte, auf dieselbe Abstraczion verfallen. Daher sprechen wir vom classischen Drama der Italiener und Franzosen. Ein wahrhafter Fortschritt dagegen war es vielmehr, diesen abstracten

Gegensatz aufzuheben und zu indifferenziieren, tragisches und comisches in einer ideellen Einheit aufzufassen; davon finden wir eine schwache Spur zuerst im indischen und chinesischen Drama; zu voller Kunstvollendung wurde aber diese wesentliche modern christliche Kunst erst bei den Spaniern und endlich bei den Engländern gebracht. Diß nennt man nun das romantische Drama, eine neue höhere classische Kunstform als die griechische. Dieser neuen Form hat auch das deutsche Theater sich angeschlossen, und in seinem Gefolge das neuscandische; unter den Franzosen hat Victor Hugo den ersten kühnen Versuch gemacht, diese Form aufzustellen; sie hat aber ebensoviel Applaus als Widerspruch erfahren, die abstracte Bildung dieses Volks ist dieser Form zuwider und es wird noch lange dauern, daß die romantischen Dichter immer wieder unter einer neuen classischen oder antiken Bewegung erliegen, wie Hugo unter den classischen Darstellungen einer Rachel. Ein Hauptgrund ist freilich, daß Corneille und Racine diese Kunstform mit aller Sprachvirtuosität erfüllt haben, deren die französische Diczion fähig ist, und solche Musterstücke, wenn sie auch von einem veralteten Princip getragen sind, sind aus der Erinnerung eines Volkes nicht so leicht zu verwischen und sprachlich zu überbieten.

Der zweite Punct, der dem griechischen Schauspiel, und besonders in seinem Anfang specifisch eigen ist ist folgender. Nicht nur der Gegensatz des Tragischen und Comischen, sondern auch das tragische Gedicht an sich führte schon Äschylus zur Abgrenzung seiner Stoffe in die Succession getrennter Partieen. Es versteht sich von selbst daß eine theatralische Handlung, die ein Conglomerat von Characteren und Situazionen zur Grundlage hat, sich in Abschnitte zerschneidet; die Handlung hat ihren Anfang, ihre Verwicklung und ihren Abschluß, oder wie man in der Kunstsprache sagt, Exposizion, Culminazion und Catastrophe. Der Philolog Welker hat nun nachgewiesen, daß Äschylus Werke durchaus Trilogieen waren, d. h. daß er jeden tragischen Stoff in eine Reihe von drei Stücken abtheilte, die unter sich einen innern Zusammenhang haben. Am besten ist wohl, wenn diese drei Theile durch einen Hauptcharacter zusammengehalten werden, an den das Hauptinteresse des Gedichtes gefesselt ist; doch ist dieses nicht durchaus nothwendig; nach griechischen Begriffen kann auch der Begriff der Familie die Stücke zusammenhalten, daß z. B. der Fluch einer That

die der Vater beging, sich an den Kindern rächt u. dgl. Dieser Zusammenhang ist dann für uns freilich ein mehr äußerlicher. Es ist ein großer Glücksfall, daß wir von Äschylus gerade und von ihm allein eine vollständige Trilogie besitzen, welche zu seinen berühmtesten Werken gehörte. Diesen Trilogieen fügten nun die Griechen, um die Einseitigkeit der Kunstform damit auszugleichen, ein comisches Satyrspiel nach; leider haben wir keines von Äschylus; es wird uns schwer zu glauben, Äschylus habe auch in dieser Form sich besonders ausgezeichnet; seine starke Seite kann es fast unmöglich gewesen sein. Von Sophocles und Euripides haben wir scheint's nur einzelne Tragödien; in der spätern, zum Theil aus dem Satyrspiel entwickelten Comödie aber kommt kein solcher Zusammenhang mehr vor; Aristophanes und die neue Comödie haben lauter einzelne, in sich abgeschlossene Lustspiele. Wichtig für unsere Betrachtung ist nun aber, daß die griechische Tragödie aus Trilogieen hervorging. Die drei Stücke der Trilogie gehören als ein Ganzes zusammen, sind eigentlich Ein Stück. Man hat die aristotelischen Begriffe von Einheit der Zeit, des Raumes, des Interesses villeicht schief verstanden, indem man diese Einheit nur innerhalb des einzelnen Stückes suchte. Daraus entsprangen zahllose Mißverständnisse, auf die namentlich das classische Theater der Franzosen gebaut ist. Man theilte das einzelne Stück statt in die natürlichen drei Theile in ihrer fünf, sogenannte Acte ab, die bei griechischen Stücken meistens nur mit willkürlichen Abschnitten zu erreichen sind die aber die Franzosen, nach dem Vorgang der lateinischen Dramen als feste Regel aufstellten. Innerhalb eines solchen Stücks sollte nun derselbe Schauplatz bleiben, wovon nicht einmal Äschylus als fester Regel etwas weiß; dann sollte das ganze Stück im Lauf eines Tags vor sich gehen, während die äschyleische Trilogie sogar Jahrhunderte umfassen kann, endlich sollte das Interesse der Handlung nur eines sein, und diese Einheit ist allerdings die wesentliche und dramatisch wichtigste, die aber die griechische Tragödie in ihrer Trilogie noch nicht innerlich festhielt; denn sie hielt sich hierin wie wir gesehen haben oft an Aeußerlichkeiten, die Identität der Familie u. s. w. Erst das romantische Drama kehrte zur ursprünglichen Freiheit zurück. Schon bei den Indiern umfaßt ein Drama ein langes oft biographisches Interesse, das durch Jahre und die verschiedensten Localitäten hindurch

die Interessen gewisser Persönlichkeiten festhält. Ganz auf den griechischen Organismus geht das spanische Drama zurück; Cervantes rühmt sich, er habe das Schauspiel auf drei Acte reduciert, aber erst Lope de Vega hat den Gebrauch durch lange Praxis fixiert; diß ist nichts andres als der Gedanke der griechischen Trilogie, von der Lope villeicht nichts gewußt hat; es ist aber die natürlichste Eintheilung der Sache selbst. Dagegen das englische Drama wurde wohl durch's lateinische Vorbild auf fünf Acte fixiert; es ist dieselbe, nur compliciertere Fassung; denn wesentlich ist dabei nur die ungerade Zahl, damit eine Mitte herauskomme; der erste Abschnitt läßt sich als Anfang und Verwicklung, der zweite als Steigerung und Culminazion fassen, und dann fällt die Catastrophe naturgemäß in den fünften Act. Daß aber das spanische und das englische Drama so viel, ja in Wahrheit unendlich mehr enthalten können als eine ganze griechische Trilogie, das weiß jedermann. Unser historisches Interesse ist vielmehr nachzuweisen, daß eine griechische Tragödie in ihrem Anfang noch unendlich wenig dramatischen Inhalt hat und so beginnen wir unsre historische Gallerie mit den einzelnen Stücken des Äschylus. Wir haben von ihm vier einzelne Stücke und eine Trilogie.

1. Προμηθευς δεσμωτης. — Der gefesselte Prometheus.

Die Trilogie nennt Welker Titanomachie, sie bestand aus den drei Theilen Prometheus als Feuerbringer, der gefesselte Prometheus und der befreite Prometheus. Das Satyrspiel ist unbekannt.

Prometheus gehört als Titane zu dem Geschlecht der alten Götter, dem auch Zeus entsproßt. Er hat diesem beigestanden, sich gegen die übrigen Titanen als Alleinherscher auf den Thron zu schwingen und zu behaupten. Weil er aber der hilflosen Menschen sich erbarmt, ihnen das Feuer mitgetheilt, d. h. ihnen Künste gelehrt hat, gegen Zeus Willen, ist er mit diesem zerfallen und dieser will ihn bestrafen. Er befiehlt dem Hephästos, ihn an den Caucasus anzuschmieden, diß geschieht und diese Situazion ist der Inhalt unsres vorliegenden zweiten Stücks. Der Widerspruch, daß Prometheus als ein unsterblicher Gott gleichwohl vor physischen Qualen zittert, geht uns hier nicht an, da er dem Mythus angehört.

In welcher Folge Äschylus seine Stücke gedichtet hat, ist uns gleichgiltig. Mit Recht hat man von jeher den Prometheus an die Spitze der Sammlung gestellt, weil er uns symbolisch die Entstehung des Drama verkörpert. Die Trilogie hat wie man sieht, als Einheit die Figur des Prometheus, das Interesse ist also gewissermaßen ein biographisches; da aber Prometheus ein unsterblicher Gott ist, so ist von einer Zeitdimension in unsrem Sinn keine Rede; in unsrem Stück sagt der Gott zu Io, sie werde ihm im dreizehnten Glied dereinst einen Befreier gebären; dieser, Heracles, kommt also im dritten Act, im befreiten Prometheus vor. Unser Stück spielt ebensowenig nothwendig an einem einzelnen Tage; es ist vieles zusammengefaßt, was dem angeschmiedeten Gott an seinem Felsen zustoßen kann. Man kann es aber in unmittelbarer Succession für möglich halten, und darum ist das dramatische Interesse einheitlich. Ohnehin bewirkt der wesentlich undramatische Chor im griechischen Schauspiel immer eine Pause der Handlung. Während eines Chorgesangs kann also alles als vorfallend gedacht werden was wir in die Pause eines Zwischenacts verlegen. Dadurch wird schon das Gedicht nicht sowohl in Scenen als Acte vertheilt; Scenen entstehen innerhalb der Handlung durch das Auftreten der einzelnen Personen, welche den Monolog der Hauptperson und den Chorgesang ablösen. Besonders interessant aber ist unser Stück für den Begriff der Scene selbst oder der Localeinheit, in der man sich das dramatische Leben verkörpert denkt. Wir müssen es darum in seinem Verlauf durchgehen.

Die Eröffnung des Stücks besteht darin, daß Hephästos den verurtheilten Prometheus durch zwei Riesen Kraft und Gewalt herbeischleppen läßt und ihn an den Fels, der nach der gewöhnlichen Sage der Caucasus ist, der aber im Stück selbst wieder in anderer Verbindung vorkommt, anschmieden läßt. Der Dialog ist Zwiegespräch zwischen Hephästos, der den ihm verwandten Prometheus bedauert und dem ihm gehorchenden Riesen Kraft. Der zweite Riese so wie Prometheus bleiben stumm. Erst nachdem diß geschehen und die drei abgegangen sind bricht Prometheus in die Klagen seines Monologs aus. In dem Anschmieden des Helden an eine fixierte Stelle können wir uns den symbolischen Anfang des scenischen Gedichts denken; der angenagelte Held muß an einer Stelle bleiben; die Einheit des Ortes

ist so freilich etwas zu weit getrieben und darum abstract; denn alles was einem angenagelten Helden fürder passieren soll, das muß an ihn heran kommen. Es ist aber doch der Grundgedanke des Schauspiels, daß wir uns den Helden wesentlich in einer Localität, auf eine Scene gestellt denken; diese Bretterwand soll dieses Local vorstellen. Der lyrische Dichter kann durch bloß dialectische und rhetorische Bewegung durch's ganze Universum schweifen; der epische bewegt sich zwar langsam über die Erde, aber er muß von der Stelle kommen; im Drama muß wenigstens jede Scene, welche die Gattung als Theil wiederholt, an ein Local gefesselt sein.

Wir haben also den Helden in seinem Monolog gesehen; der Inhalt kann nur Klage über die erlittene Gewalt sein und dieser Inhalt bleibt sich gleich bis an's Ende. Der Monolog kann nicht aus der Stelle, er ist so ohne Bewegung. Diese Monotonie wird nun unterbrochen durch das Kunstmittel, aus dem die griechische Tragödie hervorgegangen ist, durch das Auftreten des Chors. Die Okeaniden oder Nymphen des Ocean, ebenfalls aus Titanischem Geschlecht stammend, kommen durch die Luft schwebend heran, lagern sich sodann um den Dulder, bejammern im Chorgesang sein Loß und mit ihnen, d. h. mit der Chorführerin läßt der Held sich nun ins Zwiegespräch, das zweite unsres Stücks ein. Nachher, dritte Scene, kommt der alte verwandte Wassergott Okeanos selbst auf einem fabelhaften Greife geritten, spricht dem Helden im dritten Zwiegespräch zuerst Trost und dann den Rath ein, er soll sich vor der Macht des neuen Gottes demüthigen. Prometheus, seinem stolzen Character treu, verwirft diß und schickt ihn weiter. Nun folgt wieder Chorgesang und wieder Dialog des Helden mit der Chorführerin mit dem alten Inhalt; er erzählt den Hergang der seine Anschmiedung zur Folge hatte, namentlich wie er sich um die Menschen verdient gemacht.

Jezt sind wir etwa in der Mitte des Gedichts (es enthält gegen 1200 Verse) und nun bedarf es eines die Scene belebenden Motivs, um die Monotonie der Situazion zu unterbrechen. Dazu ist die Figur der Io darum benützt, weil aus ihrem Geschlecht der künftige Erlöser des Helden geboren werden soll. Der unmittelbare Zusammenhang ist aber der, daß diese Io, des Flußgottes Inachus Tochter auch aus Titanenstamm eine von Zeus verführte und darum aus Eifersucht von

Hera verfolgte Jungfrau ist, die also durch denselben Tyrannen leidet wie Prometheus. Sie kommt als rasende Kuh auf die Bühne; die Kuh konnte nur symbolisch, wohl durch kleine Hörner an der Maske angedeutet sein, was für uns freilich auch so dem comischen Effect nicht entgehen würde, für den Griechen aber eine mythologische d. h. religiöse Ueberlieferung und darum vor dem Scherze geschützt war. Diß ist der fünfte Dialog. Jo erzählt dem Chor und Prometheus ihre bisherigen Schicksale und Prometheus prophezeit ihr ihr weiteres Schicksal. Damit verbindet er nun die Drohung gegen Zeus, Jo werde einen Sohn gebären, aus dessen späterem Geschlecht ihm ein Retter entspringe, der auch den Zeus vom Thron stürzen werde. Dieser Retter ist Heracles; man hat bekanntlich in dieser Prophezeiung oft eine auf das Christenthum gesucht; es liegt diß sehr nahe, geht uns aber hier nicht an, da wir nicht vom Gehalt des Mythus sprechen. Jo wird wieder von ihrer Wuth gepackt und rennt hinaus. Nun folgt wieder ein Chorgesang und ein kurzes Zwiegespräch wo der Chor den Helden abermals zur Demuth bewegen will; während er diß abweist kommt aber schon der geflügelte Hermes herbei, der in Folge der ausgestoßnen Drohung von Zeus abgesandt ist, um dem Prometheus das nähere über diß Geheimniß abzufragen. Diß ist der lezte Dialog des Stücks. Prometheus, dessen Namen der Vorausdenkende ist, weiß also mehr als der höchste Gott. Prometheus trotzt abermal; eh er ein Geständniß thue, müsse ihm Zeus Satisfaczion geben und ihn freilassen. Hermes droht mit härtern Strafen und warnt den Chor den Helden zu verlassen, um nicht mit ihm in's Unglück zu stürzen. Darauf schwebt er ab; wieder kurze Ermahnung des Chors zur Demuth; da beginnt die Erde zu schwanken, Prometheus beschreibt das furchtbare Ereigniß und zum Schluß soll der Fels samt Prometheus in den Abgrund versinken; erst im dritten Stück wird er wieder vom Tartarus an's Tageslicht hervorgehoben.

Diß ist unser Drama und das wesentliche der Kunst des Dichters läßt sich daraus abnehmen. Nach der kurzen Einleitung haben wir Monologe des Helden, von Gesängen des Chors, und Zwiegespräch des Helden mit der Chorführerin unterbrochen, nachher Zwiegespräche des Helden mit drei weitern Personen Okeanos, Jo und Hermes. Niemals aber reden mehr als zwei Personen zusammen in längerer

Verhandlung. Nur einmal in der Mitte kommt der Fall vor, daß Prometheus und Jo im Gespräch begriffen, durch eine Zwischenrede der Chorführerin unterbrochen werden, indem sie der Bitte der Jo sich anschließt, die Zukunft zu offenbaren. Alles andre ist die einfachste Verhandlung in Zwiegesprächen. So ist Äschylus Dialog beschaffen.

Merkwürdig ist aber, daß diese älteste Tragödie die wir kennen, wesentlich die Geschichte eines leidenden Helden, eines Dulders enthält, was eigentlich dem Grundtypus des Drama, dessen Seele Handlung und Activität ist, widerspricht. Die Activität ist hier in die Energie des inneren Wollens verlegt und das nennen wir dulden. Dieser Grundtypus findet sich aber in allen Literaturen vielfach wieder.

2. Ἱκετιδες. — Die Schutzflehenden.

Hier haben wir ein Werk, das in ursprünglicher Einfachheit noch das vorige übertrifft. Hat das vorige in der Hauptsubstanz einen monologischen Character, so ist hier vielmehr der Chor die Hauptperson, also ein noch ganz undramatisches lyrisches Element. Ferner ist es nur der mittlere Act einer an sich einfachen Handlung und hat so für sich gar keinen Abschluß; daher es auch auf den Leser wenig Eindruck macht. Es ist im Grund wieder eine einzige festgehaltne Situazion. Auch hier ist die Einheit des Orts schon durch die stehende Construczion der Bühne gegeben. Mitten in der Orchestra, wo der Chor seine eigentliche Stelle hatte, befand sich ein Altar. Die Situazion besteht hier nur darin, daß der Chor als Hilfe flehend sich um diesen Altar herumlagert, klagt und Hilfe erfleht und das geht durch das ganze Gedicht.

Was nun die Fabel betrifft, so hat sie mit dem vorigen Stück einen verwandtschaftlichen Zusammenhang; es sind die Nachkommen jener Jo, welche aus Aegypten fliehend wieder in ihrer griechischen Heimat landen und die Erinnerung an ihre Urahnin geht durch das ganze Gedicht und ist eigentlich das Grundmotiv dieser Landung.

Nach Welker heißt die Trilogie Danais. Danaus und Ägyptus sind zwei Brüder aus Jo's Geschlecht, sagenhaft der eine mit fünfzig Töchtern, der andre mit fünfzig Söhnen begabt. Leztre verlangen die

erstern zu ehlichen, weshalb der erste mit seinen Töchtern entflieht und in unsrem zweiten Stück in seinem alten griechischen Vaterland vor Argos an's Land steigt. Der Chor umringt sofort den am Strand und vor der Stadt gedachten Altar der heimischen Gottheiten. Sie flehen in langen Gesängen um Schutz, von ihrem Vater Danaus zwischenein dazu ermuntert, der aber wieder abgeht, und sie allein läßt. So trifft die fremdländisch, ägyptisch gekleideten Mädchen des Landes König Pelasgos, der sie über ihr Schicksal ausfragt. Er erbarmt sich ihrer und macht ihnen Hoffnung auf Schutz, nur müsse er die Stimmen seiner Bürgerschaft darüber hören, um die Stadt nicht in Gefahr zu bringen. Da Danaus zurückkommt, sendet der König diesen mit Begleitung zur Stadt um in der Volksversammlung zu sprechen. Dann singen die Mädchen wieder allein ihren Chorgesang. Danaus kommt freudig, die Bürger wollen sie schützen; Danklied des Chors; da sieht aber Danaus am Strande das feindliche Schiff nahen und läßt, was auffallend ist, die Mädchen wieder allein. Doch deutet er an, das es ihrer Sache nütze, wenn die Fremdlinge sich hier am Heiligthum vergreifen und mit Gewalt andringen, weil die Bürger von Argos diß als Beschimpfung ihres Landes betrachten würden. Nun kommt, aber erst nach dem 800sten Vers (wenig über 1000 haben alle Stücke), der Herold des Ägyptos auf die Bühne und will die Mädchen mit Gewalt fortschleppen. Wie er den Chor beim Haare packt, erscheint der König und zwingt ihn sich zu entfernen. Wieder Dank des Chors. Danaus verkündet ihm, es sei angeordnet, daß die Fremdlinge in der Stadt gastlich einquartiert werden sollen, worüber sie sich freuen. So schließt unser Stück, das gewissermaßen nur eine Scene eines Schauspiels vorstellt. Denn im dritten Stücke nahm die Geschichte eine ganz andre Wendung; Ägyptus und seine Söhne siegen über Argos und erzwingen die Heirath, was uns aber nicht weiter angeht. Wir haben also wieder das Schauspiel in einer seiner ureinfachsten Formen vor uns. Den Chor als Hauptperson, mit der Chorführerin, dann drei Männer, den Vater, den König und den feindlichen Herold als Zwischenredner, der Dialog ist immer Zwiegespräch wie im vorigen Stück.

3. Ἑπτα ἐπι Θηβας. — Die Sieben wider Theben.

Man kann sagen, aus den beiden vorgenannten Stücken haben sich im Drama zwei Abarten von Schauspiel entwickelt; aus dem monologischen Prometheus der duldende Held, dessen Schicksal im Innern des Characters ruht, ohne eigentlich in äußerliche That auszuschlagen; solches Leiden haben die Alten als ein mehr physisches aufgefaßt, der Prometheus des Äschylus wiederholt sich einigermaßen im kranken Philoktetes des Sophocles; im neuern Drama aber kehrt das Leiden in die geistige Seite ein; daraus entspringt bei den Spaniern der für den Glauben duldende standhafte Prinz von Calderon, bei den Engländern der misanthrope Timon des Shakspeare, zum Theil auch sein grüblerischer Hamlet, am tiefsten aber der philosophisch grübelnde Denker Faust bei unsrem Landsmann Göthe. Diß ist aber wie gesagt nur eine Abart des Drama.

Eine zweite Abart hat das zweite Stück geliefert. Denn ein Stück, in welchem der singende Chor die Hauptperson ist, könnte nach unsrer Ansicht nichts andres nach sich ziehen als was wir eine Oper nennen, und nicht ein Schauspiel. Diese haben die Italiener erfunden, die Franzosen nachgeahmt, die Deutschen vollendet. Diß ist also die zweite Abart, die aus der Poesie in die sinnliche Kunst hinausführt.

In diesem dritten Stück dagegen haben wir den echten Urtypus eines wahrhaft dramatischen Gedichts. Denn so viel ist ausgemacht, nichts des Menschlichen füllt die Scene so lebendig, als Kriegsgeschrei und Anstalten zum Kampf; weder die monologische Innerlichkeit, noch das erotische Zwiegespräch, obgleich die Liebe die zweitwichtigste Potenz der Bühne heißen kann, füllt die Bühne so wie der Krieg. Schlegel sagt hier, er gehöre nicht auf die Bühne. Allerdings nicht wie ins Epos; man darf die kriegerischen Bewegungen, die Schlachten selbst nicht als Massenkämpfe auf's Theater stellen, was immer lächerlich ausfällt, aber, wenn der Hauptkampf außer der Scene und bloß von Augenzeugen berichtet wird, so kann ein Theil des Kampfs, ein einzelner Zweikampf als Theil des Ganzen, immer auf die Bühne fallen, wie wir diß in aller Literatur sehen, und daß so die Catastrophe selbst vor das Auge des Zuschauers gestellt werden kann, das hat diese Form des Drama vor dem erotischen Inhalt voraus. Um aber das

zerstreuende Schlachtfeld des epischen Dichters zu beseitigen und den Kampf auf eine gegebne Localität der Bühne zu concentrieren, ist gar nichts passender als eine Belagerung, so daß sich der Zuschauer im Umkreiß der eingeschloßnen Stadt oder Burg mitbefindet und dieses vortreffliche Motiv hat unser Dichter hier so weit wir wissen zum erstenmal angewendet. Wie der angeschmiedete Gott und wie der den Altar umlagernde Chor, so ist dißmal die belagerte Stadt das natürliche gegebene Grundmotiv der Einheit des Orts.

Ohne an zahllose Wiederholungen dieses Motivs bei den Neuern zu erinnern nenne ich nur die größte Tragödie der Modernen, den Macbeth. In den lezten Acten dieses Stücks, wo Macbeth in seiner Burg belagert wird, haben wir dieselbe Situazion wie hier. Der Fürst Eteocles vertheidigt seine Stadt gegen den auf allen Seiten anstürmenden Feind; was außerhalb vorgeht kann nur durch Boten berichtet werden, es ist also das Ganze ein Zwiegespräch zwischen dem befehlenden Fürsten und dem hier in ein Individuum zusammengefaßten Boten, der einmal den Fortschritt der Ereignisse meldet, anderseits die Befehle des Fürsten zur Vertheidigung hinaus befördert. Darum muß der Bote immer hin- und hergehen, auf- und abtreten; der Fürst könnte auf der Bühne bleiben, wird aber hier stellenweise beseitigt durch den auf der Bühne einmal eingeführten immerfort gegenwärtigen Chor. Da der Chor nicht handeln sondern über das geschehende reflectieren soll, so ist vorherschende Gewohnheit, daß er entweder invaliden Greisen oder aber dem weiblichen Geschlecht zugetheilt wird. So ist es hier, die Jungfrauen der Stadt sind der leidende Theil im Kriegsspiel, sie haben nur zu fürchten, und diß bietet hier das Hauptmotiv, daß der Chor seine Angst ausspricht und jammert, der Fürst aber, der sein Volk zum Schlachtenmuth begeistern will, von der Klage der Weiber den äußersten Schaden besorgen muß. So ist also ein fortwährender Streit zwischen dem scheltenden Fürsten und dem nicht zu unterdrückenden Naturlaut der weiblichen Klage. Werfen wir dabei einen vergleichenden Blick auf das neuere Drama, wie unsern Macbeth, so stellt sich das Verhältniß so, die Figur des Fürsten und des Boten, der hier freilich in verschiedne Boten oder Erzähler zerfallen muß, bleibt im wesentlichen der antiken Form treu; was aber hier der Chor der Weiber leistet, das durfte im modernen Drama nicht

bei einem musicalischen Zusammenklingen der Volkseinheit verbleiben, denn diß fällt wesentlich der Oper zu; das moderne dramatisch vollständig entwickelte Gedicht übersetzt diesen Gehalt in ebenfalls individualisierte dialogische Partien, welche von dem untergeordneten Personal gesprochen werden. Mit Einem Wort, der musicalische Theil des antiken Drama wird im neuern durch die Nebenscenen, durch die sogenannten Bedientenscenen ausgefüllt.

Die dramatische Spitze unsres Gedichts besteht nun darin, daß der Bote beschreibt, wie die sieben Thore der Stadt von den sieben einzelnen verbündeten feindlichen Anführern angegriffen werden, welchen der Fürst eben so viele einheimische Offiziere entgegenstellt. Dabei findet sich die Merkwürdigkeit, daß in der Beschreibung der Helden dieselben nach ihren Schilden und den darauf abgebildeten Wappenbildern characterisiert und unterschieden sind. Der siebente, der Hauptgegner, ist aber des Fürsten eigner Bruder, mit welchem er im Kampf um den väterlich vererbten Thron begriffen ist. Diesem kann er natürlich sich nur persönlich entgegenstellen, da es sich hier um die Entscheidung der ganzen Situazion handelt. Jezt aber fällt der Chor ein und warnt den Fürsten, sich des Fluchs zu erinnern, welchen ihr Vater Ödipus über die Zwietracht beider Söhne gesprochen; da ihnen darin das Verderben verkündigt sei. Eteocles kennt diese Gefahr, er unterwirft sich aber dem unvermeidlichen Schicksal und hiemit zieht er hinaus in den Kampf.

Wir sind jezt schon über 700 Verse und bis hieher läßt sich das Ganze einem modernen Kriegsspiel vollkommen analog betrachten. Was aber von hier aus angehängt ist, ist wieder specifisch griechisch. Die Hauptsache wäre hier für uns, daß wir die feindlichen Brüder einander gegenübergestellt sähen, wie sie sich gegenseitig mit Worten, endlich auch mit Waffen bekämpfen, denn das läßt sich darstellen. Allein zu solcher Lebendigkeit war das äschyleische Drama noch nicht vorgeschritten; das Zwiegespräch der Brüder finden wir erst später bei Euripides, der Zweikampf selbst aber kann nach griechischen Begriffen nur außer der Bühne vorfallen, er kann also bloß berichtet werden. Diß ist aber an sich nicht dramatisch; mit einem einzigen Wort des Boten ist die Peripetie und die Catastrophe des Stücks gegeben. Der Künstler muß diß also durch andre Mittel motivieren und vorbereiten.

Diß thut Äschylus dadurch, daß er das einfallende Unheil, das der Zuschauer beim Abgang des Eteocles ahnt, in die Seele des Chores verlegt, und diß ist wieder sein rein lyrischer Gehalt; um das Unheil ahnen und immer näher rücken zu lassen, singt der Chor die griechische Grundlage des Stücks, d. h. den auf dem Fürstenhause lastenden Fluch, der durch die Geschichte des Großvaters Laius und des Vaters Ödipus dem Zuhörer erzählt und in die Erinnerung gerufen wird. So wie diese Betrachtungen ihren tragischen Effect gethan haben, da tritt der Bote wieder vor und erzählt, im Anfang in etwas verblümten Umschweifen, nach wenigen Zwischenfragen des Chors aber, klar und einfach das Factum, die beiden Brüder seien durch Wechselmord gefallen.

Nun folgt etwas uns Germanen ganz fremdartiges, nämlich der in endlosen Wiederholungen und Tautologien abgeleierte Trauer-Wechselgesang über die gefallenen Helden. Solches stereotype Lamentieren wie der römischen gedungnen Klageweiber kann man im südlichen Europa bei den romanischen Völkern hören, bei uns nur etwa bei Judenleichen. Shakspeare hat seltsam einen kleinen Anklang davon in seinen Romeo aufgenommen, da wo Julia von den Verwandten todt geglaubt wird, aber in der Ausdehnung, wie diß die griechische Bühne vertrug, ist es uns modernen widerlich, und wir müßten diese Partie wieder aus dem Schauspiel in die Oper verweisen, wo ein Trauermarsch und Trauerchor ganz am Platze ist. Das für uns seltsamste ist aber noch, daß am Ende dieses langen Klaggesangs und ganz am Ende des Stücks jezt erst die beiden Schwestern der gefallenen Brüder, Antigone und Ismene auf die Bühne treten, welche dem Gesang sich anschließen und ihn auf die Spitze treiben. Dann aber erscheint ein Herold, vom Rathe der Stadt gesendet, welcher den Befehl ausruft, der gefallene Fürst Eteocles soll feierlich bestattet werden, der als Feind aufgetretene Polyneikes dagegen unbegraben auf dem Feld liegen bleiben. Da fällt Antigone aus Pietät für den Bruder dem Herold ins Wort und erklärt, wenn niemand anders werde sie mit eignen Händen den Bruder begraben. Der Herold warnt sie vor Strafe und geht ab. Der Chor aber zertheilt sich jezt, die eine Hälfte hilft der Ismene den gefallnen Eteocles, die andre der Antigone den Polyneikes von der Bühne tragen, womit der Schluß gegeben ist.

Nun aber bleibt uns eine Hauptschwierigkeit. Das Stück hat, wie es uns vorliegt, weder nach vorwerts noch nach rückwerts einen Abschluß. Es ist also nach unsrer Ansicht nur der mittlere Act eines Schauspiels oder nach griechischer das zweite Stück einer Trilogie. Aus den 73 uns erhaltenen Stücktiteln des Äschylus hat nun Welker zwei Stücke ausgefunden, die wie er glaubt mit unsrem ein Ganzes bilden sollen unter dem Gesammttitel einer Thebais. Diese Aufstellung ist vollkommen unklar, denn die von ihm erwähnten Stücke haben mit unsrem Stück gar keine Gemeinschaft. Vielmehr ist der nothwendige Zusammenhang durch unser Stück auf's bestimmteste indiciert. Die Trilogie, wenn eine bestanden haben soll, kann nur das Schicksal des Hauses des Ödipus betreffen. Denn die unmittelbare Grundlage unsres Stücks singt ja der Chor ausführlich in dem Fluch den Ödipus über die Söhne gesprochen hat. Das erste Stück müßte etwa den Inhalt von Sophocles König Ödipus mit einem Theil des Ödipus auf Colonos haben, was freilich für Äschylus viel zu compliciert aussieht. Das Schlußstück aber ist durch die Handlung selbst angezeigt. Es kann nur den Inhalt von Sophocles Antigone haben. Als ein Ueberfluß erscheint es nun allerdings, daß Antigone in unsrem Stück schon ihre Absicht erklärt den Polyneikes zu begraben; da aber damit nur eine Dissonanz angegeben ist, so muß die Lösung nothwendig im Schlußstück erfolgen, und hier müßte also der Entschluß der Antigone und der widerstrebende städtische Beschluß in tragischer Collision zum Vorschein kommen. Aber über diese beiden nothwendigen Ergänzungen unsres Drama ist uns von Äschylus nichts überliefert. Immerhin bleibt das uns vorliegende Stück für uns ein höchst bedeutendes und das erste classische Beispiel eines heroischen Schauspiels. Der Mangel, daß es nur ein Bruchstück ist, wird sich sofort in der nächstfolgenden ebenfalls heroischen Handlung ergänzen, die uns als vollständige Trilogie erhalten ist.

4. Die Trilogie Ὀρεστεια. — Orestie.

a. Ἀγαμεμνων. — Agamemnon.

Diß Stück gilt nach Gehalt und Ausführung für die vollendetste Tragödie des Äschylus. Daß er sich dessen auch bewußt war sieht

man schon äußerlich. Es hat dieses allein gegen 1700 Verse. Die Exposizion ist für unser Ohr überraschend modern, denn sie beginnt mit einem Telegraphen, d. h. einer Reihe von Nachtfeuersignalen, die von Troja aus die Erstürmung der Stadt nach Argos hinüber melden sollen; darauf hat der Wächter wie er klagt Jahre lang gewartet und jezt eben erblickt er das ersehnte Zeichen. Nachdem er geklagt hat, daß im Hause Agamemnons eine böse Wirthschaft eingerissen, erblickt er nach dem 21sten Verse das Signalfeuer und jubelt. Wie er geht der Königin die Nachricht zu melden tritt der Chor einheimischer Greise auf. Sie klagen daß sie als kraftlose Greise nicht mehr den Feldzug haben mitmachen können. In einem langen Gesang bespricht der Chor alles vorausgegangne, zulezt und am nachdrücklichsten wird der Opfertod der Iphigenia erwähnt, weil diß das Motiv ist, wodurch Agamemnon sich an der Familie und der Mutter versündigt hat. Aus dieser That ahnt dem Chor künftige Strafe die Calchas gedroht hat. Nun tritt Clytämnestra zu ihnen und verkündigt die frohe Botschaft; sie gibt ziemlich genau die Telegraphenstazionen an: Berg Ida, Insel Lemnos, Berg Athos, Burg Makiston, Messapion am Euripus, Berg Kithäron, dann durch einige weitre Feuer bis Argos. Sie gedenkt noch der Gefahren der Rückkehr des Heers und geht ab; der Chor stimmt ein Dankgebet an. Er preist wie gewöhnlich seine Niedrigkeit und fürchtet für den Uebermuth der Herschenden. Nun kommt Clytämnestra zurück und zugleich ein Herold der das nähere der Eroberung berichtet; Clytämnestra will diß aber von Agamemnon selbst erfahren und geht ab mit geheuchelter Ergebenheit gegen den Gatten. Nun gesteht der Herold dem Chor die unheilvolle Zerstreuung der Griechenflotte durch den Sturm, so daß man über die Geretteten nur Muthmaßungen habe. Der Chor lenkt im Gesang die Aufmerksamkeit auf Paris und Helena, als den Anlaß des Kriegs, so wie auf den uralten Fluch des Geschlechtes. Jezt sind wir in der Mitte des Gedichts angekommen und jezt erfolgt der theatralische Glanzmoment, wo Agamemnon an der Spitze seines Heeres, auf dem Triumphwagen mit der kriegsgefangnen Cassandra, die neben ihm sizt, in die Vaterburg einzieht und vom Chor als Volk feierlich begrüßt wird. Diese Partie macht uns einen Operneffect, weil wir sie so zu sehen gewohnt sind, eine glänzende Repräsentazion soll es ausdrücken, alles voraus-

gehende wird durch die Erscheinung des Herschers hier zusammengefaßt. Nachdem Agamemnon die Anrede des Chors erwiedert, kommt Clytämnestra aus dem Hause ihn zu begrüßen. Nachdem sie die Abwesenheit des jungen Sohnes Orestes entschuldigt, befiehlt sie den Mädchen Purpurdecken auf den Weg zu breiten, damit Agamemnon vom Wagen herab auf ihnen ins Haus eintrete. Agamemnon erscheint diß als ein Uebermuth, der nicht Menschen gebühre, da aber die Gattin darauf besteht, läßt er sich die Sohlen abnehmen, um nicht die Prachtgewande hochmüthig zu verderben. Nachdem er der Gattin noch die Cassandra vorgestellt geht er mit ihr ins Haus, während Cassandra auf der Bühne bleibt. Der Chor singt ein unheimlich unsicher sich nahendes Unheil, das die Herrlichkeit dieser Gegenwart trübe. Nun tritt Clytämnestra wieder aus dem Hause um die noch harrende Cassandra zu bewegen, sich in ihr Schicksal zu finden und in das Haus zu treten; auch der Chorführer schließt sich diesem Verlangen an und fordert sie auf. Auf Cassandra's eigensinniges Schweigen geht Clytämnestra ab. Diese Stelle ist wieder merkwürdig für Äschylus dramatisches System und erinnert an die Introduczion des Prometheus. Denn auch in diesem Stück sehen wir die Handlung lediglich in Chorgesängen und Zwiegesprächen zwischen zwei Personen oder einer Person mit dem Chore sich abspinnen. Während eines solchen Zwiegespräches vermeidet der Dichter wie eigensinnig, daß noch eine dritte Person ins Gespräch sich einmische; darum muß dißmal Cassandra schweigen. Erst mit Clytämnestra's Abgang ist ihr die Zunge gelöst. Im Wechselgespräch mit der Chorführerin, dann dem Chor, spricht sie wehe über das verfehmte Stammhaus aus, sieht die geschlachteten Kinder des Ahns auf der Zinne des Hauses sitzen, sieht als Seherin oder Somnambüle, was im Hause vorgeht, wie Clytämnestra den Agamemnon zum Bade lockt und ihn dann mit dem Mordstahl trifft, sieht aber zugleich in die Zukunft, wie Orestes als Rächer dieses Mords erscheinen wird; endlich aber, wie sie selber in diesen Mord verwickelt ist und jezt ihrem sichern Tode vom Verhängniß entgegengetrieben wird. Mit diesen schauerlichen Gesichten stürzt sie wie rasend in das Haus ab. Während der Chor das Gräßliche als möglich denkt, hört man zweimal aus dem Hause den Todesruf des gemordeten Agamemnon; jezt löst sich die Stimme des Chors in einzelne Individuen auf und diese Stelle

ist darum dramatisch wichtig; einer räth das Volk zum Beistand herbei zu rufen, ein zweiter sogleich ins Haus einzudringen u. s. w. Diß ist bereits eine Volksscene, wie sie das moderne Schauspiel ausgebildet hat; aber sie ist zu kurz, um in der Tragödie von großer Wirkung zu sein. Während der eine das, der andre jenes zu thun räth, wird die Rathlosigkeit des Volkes abgeschnitten durch die Erscheinung der Clytämnestra in dem sich öffnenden Hause. Man sieht Agamemnons Leiche ausgestreckt am Boden liegen. Der Engländer Flaxman in seinen Conturen zum Stück läßt Clytämnestra mit dem Beil auftreten. Sie gesteht ganz unumwunden, wie sie den Gemahl mit verstellten Worten empfangen, ihn in die Schlingen gelockt und dann mit dreimaligem Beilschlag getödtet habe, um seine Schuld an Iphigenia zu strafen. Der entsetzte Chor will die Mörderin aus der Stadt bannen. Clytämnestra erwiedert, es sei alles wohl vorbereitet gewesen und Ägisthus werde sie fürder schützen. Auch habe sie die verhaßte Beischläferin Cassandra ihrem Gemahl im Tode nachgesandt. In dem fortgesetzten Zwiegespräch zwischen dem Chor und Clytämnestra wird fortwährend der Fluch der That dem alten Tantalushause zugeschoben. Endlich in der Schlußscene erscheint Ägisth mit Kriegsleuten, froh, jubelnd der vollbrachten That. Er gesteht ein, den ganzen Mordplan entworfen und veranlaßt zu haben. Der Chor bedroht ihn mit der Strafe der Steinigung, Ägisth verlacht die Drohung der Dienenden. Da der Chor jezt mit dem abwesenden Orest droht, so fordert Ägisth seine Begleiter auf, die Schwerter zu ziehn; der Chor ist zur Gegenwehr bereit; diß verhindert Clytämnestra, sie fordert den Chor auf sich wegzubegeben und heißt Ägisth, ihrer Macht bewußt, mit ihr ins Haus treten, womit die Scene schließt. In dieser dramatisch wichtigen Scene treten allerdings Ägisth, Clytämnestra und der Chorführer aus dem Zwiegespräch in das dreitheilige Gespräch oder musicalisch zu reden ins Terzett über und damit hat Äschylus seine bisher festgehaltne Manier überschritten, aber nur für diese kurze Catastrophenscene.

Ist nun dieses Stück in unsrem Sinn ein Trauerspiel?

Betrachten wir zuerst den Stoff. Daß die Frau eines jahrelang in der Fremde verweilenden Gatten sich einem zweiten Mann ergiebt und mit dessen Hilfe den heimkehrenden Gatten aus dem Wege räumt, ist ein allgemein menschliches Motiv und zu allen Zeiten vorgekommen.

Tragisch ist es auch, sofern der Verbrecher seine Strafe und Sühnung findet. Specifischer griechisch dagegen ist die Motivierung der Schuld des Abwesenden durch vorangegangnes. Hier ist einmal die Opferung der Iphigenia durch den Vater ein Motiv, das auch zu Äschylus Zeit für den griechischen Volksgeist zu gräßlich war, und darum von Äschylus nur erzählt wird (die spätern Dramatiker haben die Opferung durch ein Wunder beseitigt). Für unsre Empfindung ist aber diß Motiv auch in der bloßen Erzählung immer noch zu barbarisch. Noch fremdartiger für uns ist die Motivierung der That durch die Unthaten der Vorfahren und den daran haftenden Fluch des Hauses. So ist hier das Schaudergastmal des Atreus und Thyestes die eigentliche Grundlage der ganzen Fabel, auf die der Dichter um so mehr fußt, als der Verführer Ägisth durch seine Abstammung von Thyest zum Rächer dieser That an Agamemnon berufen scheint. Solcher objectiv am Haus und Stamm haftender Fluch, woran die Kinder ganz unschuldig sind, ist unsrer christlichen Weltanschauung zuwider und geradezu abgeschmackt. Wir müssen uns also hier in die beschränkte antike Weltanschauung bornieren, um uns mit diesen Motiven zu versöhnen. Dahin gehört auch die Manteia der Cassandra, denn eine Somnambüle macht uns nicht mehr diesen tragischen Eindruck, obwohl als Nebenmotiv auch Shakspeare sich der nachtwandelnden Lady Macbeth bedient, die damit verwandt ist. Auch Macbeth's Hechsen stehen auf dem Boden der Manteia, aber auch sie sind Nebenfiguren, die der psychologischen Entwicklung nichts benehmen.

Was die Anlage des Werks betrifft, so spricht sich der tragische Character zunächst durch zwei Glanzpartieen aus, die den Hauptgehalt concentrieren, und die unter sich in absichtlichen Contrast gestellt sind. Der erste Moment ist der Einzug des Königs aus dem siegreichen Kampf in die Vaterburg; eine herrliche Repräsentazionsscene, wie erwähnt episch-opernhaft, als eine rein sinnliche Erscheinung. Diesem steht der Moment der verübten Unthat gegenüber, wie der verherrlichte Held gefallen und Clytämnestra sich trotzig als die Thäterin hinstellt. Diese zwei Momente sind der Größe des Motives würdig ausgeführt. Was uns an der übrigen Anlage mangelhaft erscheinen könnte, ist, daß die übrigen redenden Personen jede nur einmal die Bühne betreten; wir sind gewohnt, die Hauptpersonen der Handlung sich von Anfang

ankündigen und bis zum Schluß beschäftigt zu sehen. Dazu ist diese Kunst zu einfach. Die Exposizion bildet der protatische Character des Nachtwächters, ein plastisch vortreffliches Motiv, das durch den niedern Stand des Betreffenden für uns aber den Character eher des Comischen als eines Trauerspiels ausspricht. Auch das so plötzlich eintreffende Feuersignal ist einigermaßen comisch, denn es erscheint als der reine spielende Zufall. Die zweite Nebenperson ist der Herold, der die Eroberung meldet; er ist etwas höher gehalten als der Nachtwächter, seine Beschreibung ist eher episch als tragisch zu nennen. Die dritte Nebenperson ist Cassandra; gerade sie war für unsern Dichter der unentbehrlichste tragische Hebel der Handlung. Da die That selbst mit Einem Schlag entschieden und bekannt ist, so wäre keine Vorbereitung darauf möglich, wenn nicht diese Seherin sie im Geiste vorausschaute, es ausspräche, und dadurch den Chor und die Zuschauer stufenweise in die tragische Enthüllung hineinführte, so daß der gehörte Todesstreich nur die Spitze des bereits erwarteten Gräßlichen bildet. Die vierte Nebenperson des Stücks ist Ägisth. Schlegel bemerkt hierüber, Äschylus habe ihn seitwerts gehalten, damit die tragische That ganz als That der Heldin erscheine, auch würde sein Verhältniß zu derselben die tragische Würde beeinträchtigen; allein da er am Ende gleichwohl ausspricht, er habe die That ersonnen und angeordnet und Clytämnestra sich ausdrücklich auf seinen Beistand stützt, so ist damit wenig gewonnen. Wir erwarten, ein solcher Mithandelnder hätte von Anfang an mit auf der Scene erscheinen sollen.

Endlich, der Hauptpunct ist wieder: Der nach der Eröffnungsscene auftretende Chor der Greise bleibt von da an immer auf der Bühne und seine Gesänge bilden in Wahrheit die größte Masse dessen was verhandelt wird; dadurch wird das an Handlung einfache Stück so lang. Er beweist also hier wieder den opernhaften Character. Wir wissen nicht genau die orchestischen Bewegungen, mit denen der griechische Chor die Bühne füllte, noch weniger wissen wir die musicalische Darstellung, deren der Chor unzweifelhaft sich bediente. Beides aber beweist hinlänglich, daß diß griechische Drama für unsre Begriffe noch eine Mischung von Schauspiel und Opern-Effect war und diß ist ohne Widerrede ein Mangel im Drama. Während die Einleitung drama-

tisch aber fast comisch ist, gewinnt sodann der lyrische Chor die Oberhand und behält sie bis zur Schlußscene, wo wieder die dramatische Verhandlung vorherscht, aber ohne wirklich dramatische Lösung des Knotens. Die Parteien stehen sich feindlich, in Dissonanzen gegenüber. Diß aber erklärt sich wieder aus dem Wesen der Trilogie. Agamemnon ist kein fertiges Trauerspiel; es ist der erste Act desselben, dessen beide andre folgen. Freilich gehört dazu eine Zwischenzeit von Jahren, bis Orest heranwächst.

Ich bemerke noch, daß die Scenerie des Stücks ganz glücklich in den königlichen Burgraum zu Argos verlegt ist. Dorthin gelangt die ferne Siegesnachricht, dort versammelt sich das neugierige Volk, dorthin zieht der Herold und der Königszug, dort geschieht das Verbrechen. Die Einheit des Orts macht sich also ganz von selbst. Daß aber von einer Einheit der Zeit, wie sie die Franzosen auslegen, nicht entfernt die Rede ist, hat Schlegel mit Recht angemerkt. Zuerst die Telegraphenbotschaft, dann nach wenigen Scenen der vom Kriegsschauplatz angelangte Herold, dann ebenso die Ankunft des gesammten Kriegsheers, und endlich die Mordscene, das alles geschieht in wenigen Stunden. Einheit des Interesse ist durch die Einfachheit der Handlung wieder von selbst gegeben.

b. Χοηφοροι. — Die Trankopferbringenden.

Wir haben jezt eine Zwischenzeit von mehreren Jahren, in denen Orestes herangewachsen ist. Er kommt mit seinem bekannten Freunde Pylades in Argos an mit der bestimmten Absicht, die Mörder seines Vaters wieder zu morden. Der Schauplatz ist wie im ersten Stück vor dem Schloß, nur ist auf der Bühne das Grabmal des Agamemnon sichtbar. Pylades ist hier bloß der Begleiter des Orest, weniger als der confident der französischen Bühne, denn er spricht nur ein einzigmal drei Verse. Diß ist wieder characteristisch für die Einfachheit der äschyleischen Kunst; auf unsrer Bühne wäre diß ein Fehler. Orestes weiht eine seiner Haarlocken als Spende für die Manen auf des Vaters Grab und geht mit Pylades bei Seite. Jezt kommt der Chor, aus kriegsgefangnen Frauen, wohl aus Troja, bestehend, welche mit Electra Agamemnons Tochter heraustreten, um auf Befehl der Mutter ein Sühnopfer auf dem Grabe auszugießen; daher der Namen des Stücks.

Der Chor klagt über die rechtlose Verfassung dieses Hauses und heftiger noch Electra, die unter der Mutter harter Behandlung leidet, und statt für das Wohl der Mutter zu flehen, flucht sie ihr und wünscht Rache des Mords und Vergeltung durch den fernen Orestes herbei. Da entdeckt sie die Haarlocke, auch zweierlei Fußspuren im Sande. Aus der Farbe des Haars und der einen Fußspur schließt sie auf das Haar eines Verwandten und den Fuß ihres Bruders. Diß ist eine poetische Licenz; Geschwister, zumal verschiednen Geschlechts, pflegen nicht eben gleiche Haarfarbe, noch viel weniger denselben Leisten des Fußes zu haben. Da tritt nun Orest wieder vor und giebt sich ihr zu erkennen. Er legitimiert sich durch sein von ihr gewobnes Gewand. Wie sie sich der Freude hingeben warnt der Chor vor dem Haß der Mutter, aber Orest sagt, Apoll selbst habe ihm ihren Mord befohlen und werde helfen. Die Warnung des Chors war ganz am Platze, aber der Dichter vergißt sie unmittelbar selbst wieder; denn was nun folgt ist eine Art lyrischen Terzetts zwischen Bruder Schwester und Chor, theils Gebet zum Grabe des Vaters, theils Fluch auf die Mutter und Ruf nach Rache. Diese lyrische Partie füllt mehrere hundert Verse und ist der eigentlich dramatische Fehler dieses Stücks. Wir sind schon in der Mitte des ganzen Stücks, wie endlich der Chor die nähere Veranlassung des heutigen Trankopfers erzählt, ein Traumbild das die Clytämnestra erschreckt hat. Jezt endlich theilt Orest seinen Plan mit, mit Pylades wie ein Fremdling an der Burg Einlaß zu begehren. Die Geschwister treten ab und der Chor singt noch ein mythologisches Lied von bestraften Verbrechern und nun erscheint Orest mit dem Freunde wieder, als Fremdling am Thore der Burg klopfend, bis ein Diener heraustritt. So ist also die eigentliche Handlung des Stücks auf die lezten 400 Verse zusammengedrängt, während die ersten zwei Drittheile lyrische Vorbereitung sind. Von hier an ist lebendige Handlung, aber im Styl des Intrikenstücks, was gegen jene Lyrik einen grellen Contrast macht; während Orest mit dem Pförtner um Einlaß unterhandelt tritt Clytämnestra selbst mit Electra in den Hof und beut dem Fremdling gastfreundlich Obdach. Orest erzählt, er habe zufällig als Reisender erfahren, Orestes sei gestorben und er wolle es so den Verwandten mittheilen; Electra bricht in ein verstelltes Trauergeschrei aus. Sie gehen ab und nach kurzem Chorlied tritt die

Amme Geilissa oder Kilissa auf, die gesandt ist Ägisth zu holen; sie klagt um Orest den sie aufgezogen und beschreibt die frühe Sorge um das Kind etwas realistisch und nicht ganz appetitlich in Beziehung auf Windelreinigung. Nun tritt, merkwürdig, der Chor in die Rolle des Intricanten ein; er tröstet die Amme wegen Orestes und beredet sie, sie soll Ägisth nicht mit Bewaffneten sondern allein herberufen, wodurch die Catastrophe eingeleitet wird. Sie geht und der Chor singt zu allen Göttern um Beistand für die bevorstehende That. Ägisth tritt auf, der Todesnachricht noch mißtrauend; der Chor weist ihn an den Boten selbst hinein; er tritt ab und nach kurzem ängstlichem Flehen des Chors hört man den Todesschrei des Gemordeten, der Chor will fliehen aber ein Diener berichtet den gelungenen Mord, sagt man soll das Thor aufthun, daß die Leiche dem Zuschauer sichtbar wird, da kommt von der andern Seite Clytämnestra auf die Bühne und fragt was es gebe? Der Chor antwortet mit einem Räthselwort. Sie versteht schnell was vorgeht und verlangt ein Beil sich zu wehren. Orest kommt bewaffnet mit Pylades, der hier auf Orests Befragen seine drei Verse spricht um ihm den Gottes=Befehl in Erinnerung zu bringen. Clytämnestra fleht den Sohn beweglich um Mitleid, er widerlegt ihre vorgebrachten Entschuldigungen und drängt sie dann ins Haus zu Ägisth's Leiche, um sie drinnen niederzustoßen. Triumphlied des Chors. Orest kommt zurück, er weist auf das beisammen ruhende Leichenpaar, dann weist er dem Chor das blutige Gewand vor, das Clytämnestra dereinst dem Agamemnon um den Nacken geworfen um ihn zu tödten; diese Stelle bringt uns eine Partie aus dem Cäsar Shakspeares in Erinnerung, der unser Stück schwerlich gekannt hat. Aber Orest fühlt bereits die Furien des Muttermords im Busen; er vertheidigt noch in einer Rede seine That und sagt, er gehe jezt nach Delphi zu seiner Sühnung, der Chor tröstet ihn, aber er sieht immer näher die Erinnyen auf sich eindringen, die der Chor nicht erblickt. Dieses Motiv hat Schiller im Wallenstein nachgeahmt, wo Thekla die Geister Maxens und der gefallnen Krieger auf sich eindringen sieht. Er flieht und der Chor erinnert noch an die drei Mordthaten des Hauses, Thyestes, Agamemnon, Clytämnestra, womit das Stück schließt.

Meine Critik des Stücks ist im obigen ausgesprochen. Die Handlung nimmt wenige Stunden in Anspruch und spielt also bequem an

Einem Tage, die Scene braucht nicht zu wechseln, und das Interesse hängt als bei'm Mittelstück mit dem ersten und dritten Stück zusammen; es ist der mittlere Act des Drama, aber wie gesagt ist, auf derselben Stelle wie das erste Stück, vor Agamemnon's Schloß, aber wenigstens fünfzehn Jahre später spielend. Was die Anlage betrifft, so zerfällt das Stück deutlich in drei Partieen. Die erste, mit der Exposizion, befaßt fast 300 Verse, und ist dramatisch gut angelegt, Orestes mit dem Freund als Fremder, von der andern Seite der Chor und Electra als Trauernde, treffen am Grabe zusammen. Die Motive des Erkennens der Geschwister sind zwar ein convenzionelles, nicht baare Natürlichkeit, aber solche Ficzionen sind dramatisch erlaubt, weil sie das Bühnenspiel beleben und an sichtbare Merkmale anknüpfen, die dem Zuschauer vor Augen treten. Nachdem aber Orest erkannt ist und seine Sendung durch den Gott angekündigt, so war zunächst kein dramatisches Motiv bis zur Ausführung mehr übrig. Nun folgt in wieder über 300 Versen die zweite Partie des Stücks, welche man vom Standpunct des Drama durchaus nicht loben kann. Es ist eine Opernpartie, wo Orest, Electra und der Chor als Terzett die Situazion in immerfort sich wiederholenden Motiven ganz stabil aussprechen, ohne die frühere Warnung des Chors zu beachten, daß es hier eigentlich durchaus der Stille und des Geheimnisses bedürfte, um den Feinden nicht den ganzen Plan zu verrathen. Dieser zweite Theil des Stücks ist also dramatisch betrachtet ein Fehler, und ein langer Fehler. Den Schluß dieser Opernpartie bildet Orest's Erklärung, wie er nun die That ausführen wolle und der darauf folgende Chorgesang. Jezt, wo Orest mit dem Freund wieder auftritt und an das Thor klopft, beginnt der dritte Theil des Stücks, und man kann sagen, das Stück selbst. Man könnte auch sagen, durch die eingeschobne lange Opernpartie wirke nun die dramatische Catastrophe um so energischer, allein diß ist ein Lob des Dichters, das seinen Tadel einschließt. Dieses lezte Drittel des Stücks ist villeicht das dramatisch vorzüglichste, das wir von der äschyleischen Muse besitzen und für sich allein betrachtet, die älteste wahrhaft tragische Scene die das Theater aufzuweisen hat. Schon das erste Wort: Bursch, Bursch! erinnert uns an die reale Lebendigkeit der Comödie, die dem hohlen Pathos der Chorgesänge auf's grellste widerspricht. Von hier ab ist alles vortrefflich. Man

darf diesen Abschnitt als Musterstück für das Talent des Dichters empfehlen.

c. Ἐυμενιδες. — Die Eumeniden oder Furien.

Nun folgt das Schlußstück unsres Drama. Was wir gesehen haben, ist folgendes. Als ferne Erinnerung das mörderische Mahl des Thyestes als ersten Fluch des Hauses, dann als frische Erinnerung die Opferung der Iphigenia, wodurch Agamemnon sich versündigt, dann seinen Mord hiefür durch Clytämnestra, und endlich Clytämnestra's Mord hiefür durch den eignen Sohn. Die Collision ist unvermeidlich, er rächt den Vater, verfällt aber dadurch den Gewissensbissen oder wie sie hier heißen den Erinnyen der Mutter, er hat wider das Naturgefühl gehandelt. Der wesentliche Punct ist hier dieser. Als die Griechen noch ein rohes Naturvolk waren, war die Blutrache eine Pflicht, war Religion. In der Periode der bewußteren Sittigung und Versittlichung tritt diesem Gebot ein neues, die Scheu vor Blut und Verwandtenblut entgegen; die Blutrache muß irgendwo ein Ende finden, wenn der Mord nicht in infinitum fortwuchern soll, wie er z. B. bei den nomadischen Arabern bis heute fortwirkt. Der Grieche hatte die tragischen Fabeln aus dem Epos der frühern Epoche, das noch jener Blutrache unterworfen ist, in sein jezt bürgerlich gesittigtes Athen herübergenommen, die Fabel paßte aber nicht mehr zum gemilderten Volksgeist, zum modernen Begriff und Rechtsbewußtsein. Dieser Widerspruch ward nun dadurch gelöst, daß die Mythologie einen Zwiespalt in die Götterwelt selbst sezte, einen Gegensatz der alten und neuen Götter. Die alten Götter, die Titanen, sind das veraltete Sittengesetz der rohen Vorzeit, während die moderne Gesittung durch den Herscher Zeus und seine Göttergenossen Apoll, Pallas u. s. w. repräsentiert ist. Orestes That, vor den alten Göttern der Blutrache strafbar, muß beim neuen Rechtsgott Apollon und bei Pallas Entschuldigung und Gnade finden; sie müssen ihn gegen die Furien, d. h. gegen sein Gewissen in Schutz nehmen. Diß ist der einfache Gedanke unsres Schauspiels, an dem sogleich auffallen muß, daß wir jezt eigentlich über das Drama als solches hinaus sind, denn Orestes, der der Held des Stücks war, ist jezt zum leidenden Object geworden, das passiv über sich verhandeln läßt, die verhandelnden aber sind die Par-

teien der alten und neuen Götter. Dazu kommt eine dramatische Merkwürdigkeit, daß der Dichter die Gruppe der neuen Götter in zwei Localitäten thätig vorstellt und darum sein Stück in zwei Theile zerschneidet. Das erste Stück, das man ein Vorspiel nennen könnte, umfaßt ungefähr 230 Verse. Orest ist am Schluß des vorigen Stücks, von den Furien verfolgt, aus Argos geflohen. Er weiß daß Apoll ihm die That befahl und ihm beisteht, sein erster Gedanke ist also Apolls weltberühmter Tempel zu Delphi. Dort treffen wir ihn am Anfang unsres Stücks. Im Heiligthum und vor dem Altar des Gottes hat sich Orest, sein blutiges Schwert und einen Oelzweig als Flehender tragend, niedergeworfen, ihn um Schutz anzurufen. Die Furien haben ihn bis in das Heiligthum verfolgt, sind aber durch die Zaubergewalt, die vom Heiligthum ausströmt, in Schlaf gesunken, d. h. die Gewissensbisse sind durch die Gottesnähe beschwichtigt. Wir sehen also den Chor im Hintergrund, auf den Sitzen, die den Altar umgeben, in Gruppen gelagert, schlafend und schnarchend. Der Vordergrund stellt den Raum vor dem Tempel vor. Mit Eröffnung der Scene ist der Tempel noch geschlossen, es ist Tagesanbruch und die Pythia oder delphische Seherin tritt auf um ihr Frühgebet an die Gottheiten des Platzes zu verrichten. Nachdem diß geschehen betritt sie erst das Heiligthum des Tempels und kommt alsbald entsetzt zurück, weil sie nicht nur den knieenden Mann mit dem blutigen Schwert, sondern auch den ihr abscheulichen Chor der Erinnyen (die sie etwas ekelhaft beschreibt, fast wie Macbeths Hechsen) im Heiligthum erblickt hat. Sie überläßt es aber dem Gotte selbst sein Heiligthum zu reinigen und entfernt sich. Nun tritt Orestes, von Apollon und dem (wieder als dritte Person stummen) Hermes geleitet aus dem Tempel, Apollon ohne Zweifel gekleidet wie man sein Altarbild zu sehen gewohnt war. Apoll versichert Orest auf's neue seines Schutzes, sendet ihn aber unter Hermes Geleit an eine andre Instanz, wo sein Proceß vorgenommen werden soll, d. h. an den Areopag von Athen. Man nimmt an, Äschylos habe die erste Partie nur dem altehrwürdigen delphischen Orakel zu lieb eingeführt, wolle aber sein heimatliches athenisches Gericht durch diese Appellazion in der Vorstellung seiner Zeit noch mehr verherrlichen. Während nun Orest mit Hermes ab und Apoll in den Tempel tritt, steigt der Geist der Clytämnestra aus der Ver-

senkung herau (die älteste Geistererscheinung auf der Bühne) und ruft die zurückgebliebenen Furien im Tempel wach; denn in ihrem Dienste stehen ja jezt diese Gewissensrepräsentanten und sie versäumen ihre Pflicht, indem sie den Orest entschlüpfen ließen. Der Geist macht ihnen also Vorwürfe, bis sie sich ermuntern; dann verschwindet er. Nun folgt wieder eine merkwürdige Stelle, wo der Furienchor sich wie es scheint in Einzelstimmen auflöst. Die Führerin ruft sie zusammen und der Chor ist wieder eins in Verfolgung seines Ziels. Da tritt aber Apoll wieder aus dem Heiligthum und schilt die Unheiligen aus seiner Nähe hinweg; sie lassen sich wieder in aufgelöster Streitart in Disput ein und machen das Recht der alten Götter gelten, das Apoll bekämpft, müssen aber am Ende den Platz räumen und ziehen ab. Apoll sagt, auch er wolle dem Rechtshandel als Vertheidiger beiwohnen, womit diese Scene schließt. Es ist unleugbar, daß dieses Vorspiel in seiner ganzen Anlage einen vortrefflichen theatralischen Effect macht. Der Flüchtling mit den Furien, das Gespenst der Mutter, und die von Apoll verjagten Unholde sind außerordentlich plastische Effecte, welche zum effectvollsten was die Bühne kennt gehören.

Nun haben wir also eine für die Bühne wichtige Verwandlung; denn von Delphi werden wir in den Tempel der Athene auf der Acropolis von Athen versetzt; villeicht richtiger auf den nahen Areopagshügel, der nachher erwähnt wird, falls dort ein Athenebild stand;, darüber unten. Wie weit die Griechen diß durch Decorazion andeuteten, wollen wir nicht untersuchen; wichtig ist nur, daß in diesem ältesten uns bekannten vollständigen Drama die von den Franzosen fingierte Einheit des Orts so gröblich verletzt wird. Wegen dieser Reise, obwohl sie mit dem Gott zauberhaft durch die Luft geschieht, kann man dann auch von keiner Einheit der Zeit sprechen, denn beim Athener Gericht müssen ja erst die Richter herbeigeholt werden.

Diese zweite Handlung eröffnet sich ganz der ersten parallel, wie dort zu Apolls fleht jezt Orest zu den Füßen von Athenes Götterbild und die Erinnyen kommen ihm alsbald auf den Fersen nachgeschlichen. Nachdem sie ihn ausgespäht, rufen sie ihm, wieder in einzelne Stimmen aufgelöst, auf's neue ihre Drohungen zu. Sie wollen ihm das Blut aussaugen, wie es der spätere Mythus den Vampyren zuschreibt. Orest

beruft sich auf die schon begonnene Sühnung seiner Schuld, theils durch den delphischen Apollo theils durch die lange qualenvolle Wanderung, die durch ihre Dauer den Fluch abstumpft. Darauf ein langer Chorgesang, worin die Erinnyen ausführlicher die unentrinnbaren Gewissensqualen besingen. Jezt kommt Athene, wie einige vermuthen mit Schild und Lanze und auf einem von Luftrossen gezognen Wagen auf die Bühne; sie beschreibt wenigstens ihre Fahrt so. Sie redet den an ihrem Bild sitzenden Orest und die häßlichen Furien an. Sie läßt sich mit dem wieder aufgelösten Chor in ein Zwiegespräch ein und diese anerkennen sie als Schiedsrichterin, falls Orest durch Gründe sie zu besiegen wisse. Aufgefordert erklärt nun Orestes, wie es ihm ergangen, die That und die Motive derselben. Da er vorläufig durch Opfer gesühnt worden, erkennt Athene seinen Rechtshandel an, spricht die Furien zur Ruhe und sagt, sie wolle den Wahrspruch dem ordentlichen athenischen Gerichtshof zur Entscheidung überlassen. Sie verschwindet jezt und der beleidigte Chor singt ein Schmählied auf die neuen Götter. Sie drohen, wenn künftig Gewissensqualen nichts mehr gelten, so werde Elternmord allgemein werden. Der Chor ist jezt auf der Thymele, ungefähr der Stelle unsres Orchesters entsprechend gelagert, so daß er nur zwischen die Verhandlung der Bühne hineinspricht. (Franz nimmt hier eine neue Verwandlung, den Areopagos-Hügel an.) Ein Herold führt zehn athenische Greise ein, welche beim Gerichtshof als Geschworne fungieren sollen; nachdem sie sich auf den Richtersitzen geordnet tritt Athene vor. Apollo aber tritt als Vertheidiger an Orests Seite. Trompetenstoß um Stille zu gebieten. Nun folgt eine förmliche Gerichtssitzung, ohne Zweifel nach allen Formen des Rechts zu Äschylus Zeiten. Die Chorführerin fordert von Apoll die Legitimazion, er zeigt, wie er als Anrather Mitschuld habe. Athene fordert den Chor als Kläger zum Wort. Die Furien, einzeln, inquirieren auf den Thatbestand, dem Orest Rede steht. Darauf wendet er sich an Apoll als Vertheidiger. Apoll führt die Mahnung zur That auf den höchsten Zeus zurück. Er motiviert die Schwere von Clytämnestra's That. Eine Querfrage des Chors, daß Zeus seinen Vater entthront habe, weist er als ungebührlich ab. Den Muttermord will er damit entschuldigen, daß das Recht des Vaters ein noch heiligeres sei. Nun ermahnt Athene die Richter,

unparteiisch ihre Stimmen in die Urne zu werfen, diß ist natürlich ganz im Sinne des Tages gesprochen, es sind die wirklichen Richter gemeint; die Erinnyen drohen im voraus mit Schaden, wenn ihr Recht verkürzt werde. Nachdem die Stimmen abgegeben sind sagt Athene sie halte einen weißen Stein bereit, denn sie sei nicht vom Weibe geboren und müsse darum für die Partei des Mannes stimmen. Apoll zählt die Stimmen, fünf weiße fünf schwarze, worauf Athene die Freisprechung gesetzlich ausspricht. Diß wurde Rechtsgrundsatz im Areopag. Orest spricht seinen beredten Dank aus und wünscht der Stadt, so lang ihr Recht bestehen wird, reichliches Heil. Darauf tritt er mit seinem Schützer Apollo ab. In dieser Gerichtshandlung geht Äschylus aus seiner Manier insofern heraus, als er das Zwiegespräch zwischen Athene, Apoll, Orest und dem Chor öfters durcheinander schlingt, so daß drei Stimmen sich gegenüberstehen.

Damit ist also die Gerichtsverhandlung geschlossen. Man kann freilich nicht sagen, daß der Proceß nach unsern Begriffen sehr gründlich verhandelt wäre, aber das muß man von der Bühne nicht erwarten. Processieren aber war von alter Zeit ein Lieblingsgeschäft der Athener, das Aristophanes nachher genug verspottet, hier ist es noch mit Ernst und Würde als Handhabung der in der frischen Gesellschaft noch sehr nöthigen Polizeigewalt behandelt. Eine Rechtsverhandlung hat dramatisch den Vortheil, daß das Gericht sitzt, d. h. an einen Ort fixiert ist, wodurch sogleich die Scenerie sich ergiebt. Mangelhaft ist freilich wenn das ganze Drama sich in einen Rechtsstreit verwandelt; diß ist der Grundfehler des deutschen Fastnachtspiels, dessen ursprüngliches Motiv ein deutscher Schöppenstuhl ist; dadurch wird die Handlung in Verhandlung aufgelöst und kein eigentliches Drama möglich, was das Fastnachtspiel auch so nicht werden konnte. Aber die vorausgegangne Handlung in eine Gerichtshandlung zu resumieren, hat den großen Vortheil, daß die zerstreuten Motive zusammengebracht und jezt zur Uebersicht an einander abgewogen werden. So ist merkwürdig, daß auch das englische Theater in seiner Blütezeit sehr gerne die Catastrophe in einer Gerichtsscene erledigt; allerdings mehr in Stücken von heitrem Ausgang, denn tragisch kann hier der Ausgang nicht werden, sonst müßte es zur bloßen Hinrichtung führen, was die ekelhaften Criminalstücke giebt. Das glänzendste Beispiel

haben wir an der Gerichtssitzung im Kaufmann von Venedig, die den ganzen vierten Act einnimmt und die Catastrophe einschließt, so daß nur ein lyrisches Nachspiel als fünfter Act folgen kann. Auch hier ist die Rechtsfrage nicht juristisch gründlich aber mit psychologischer und rhetorischer Kunst entwickelt, wie es das Interesse der Bühne verlangt.

Die folgende dritte oder vierte Partie des Stücks hat wieder ein Local=Interesse für Athen. Die Scene sollte hier abermals wechseln und villeicht vor der Stadt, beim Haine der Eumeniden spielen, oder wieder im Athene=Tempel. Der Gedanke ist der, Athene sucht die Erinnyen in ihrer geglaubten Rechtsverletzung zu beschwichtigen. Sie macht ihnen das seltsame Compliment, bei der gleichen Stimmenzahl habe sie die Stadt nicht beleidigt. Die Erinnyen drohen zweimal im selben Chorgesang, sie wollen das Land mit Unfruchtbarkeit heimsuchen, lassen sich aber doch allmählich beschwichtigen, da Athene ihnen verspricht, auch sie sollen neben ihr in Athen ein Heiligthum zur Wohnung erhalten. Diß ist nun wieder der Sinn des gemilderten Volksgeistes; die alten, die Götter des Gewissens, sollen auch ihre Ehre haben, aber die höhere Gewalt des hellen, jungen, lebendigen Rechts anerkennen, das heißt den Zeus und seine Ordnung über sich haben. Die Erinnyen sind jezt versöhnt, nehmen den Namen der Eumeniden, der Wohlwollenden an, und versprechen die Wohlfart des Landes zu fördern, ganz in der Weise, wie in der shakspearischen Zeit und in seinen Lustspielen dem Volksglauben gemäß die Feeen für die Fruchtbarkeit des Feldes, der Thiere und Menschen besorgt sind, doch sind sie immer noch zu einigem neckischen Schaden geneigt wie der shakspearische Puck und Robin oder deutsche Ruprecht und Rübezahl. Nun beschließt das ganze Werk ein Festzug der von der Stadt aus von Priestern, Mädchen und Frauen mit Fackeln, in Purpurkleidern, zu Ehren der Eumeniden in ihren heiligen Hain veranstaltet wird, was natürlich ein aus dem Leben genommenes Motiv ist, das diesen Gebrauch verherrlichen soll. Nachdem Athene noch einen Segen über den Festzug gesprochen, geht derselbe von ihr geleitet unter einem Chorgesang der Feiernden von der Bühne, die damit schließt.

Ich bemerke noch, daß man in der Empfehlung des Areopags=Gerichtshofes als einer aristocratischen Instituzion aus alter Zeit und

als Damms gegen die Uebergriffe der Democratie eine politische Tendenz unsres Dichters erkennen will. Dieses historische Interesse hat aber mit unsrer ästhetischen Betrachtung keinen Zusammenhang. Wir fragen bloß, ist das Kunstwerk schön? oder, was dasselbe ist, ist das Werk ein wirkliches Kunstwerk?

Den drei Stücken der Trilogie soll nun ein Satyrspiel mit Namen Proteus angehängt gewesen sein, über dessen Inhalt wir aber nichts näheres wissen.

Ueberschauen wir nun die ganze Trilogie, so müssen wir sagen, es ist ein prachtvolles Schauspiel in drei Acten, wovon die beiden ersten den tiefsten tragischen Gehalt, freilich zum Theil noch in lyrischer Form umfassen, der dritte aber eine lyrisch und rhetorisch gehaltne Versöhnung darstellt, folglich das ganze einen frohen Ausgang nimmt. Die Furie der Blutrache ist in Orestes gebändigt und fügt sich in die lichte Sittenordnung eines wohlgeordneten Staats. Orestes ist so geläutert und glücklich. So ist das ganze ein tragisches Schauspiel. Nur diese Trilogie läßt sich billigerweise mit einer modernen Tragödie wie der Shakspeares vergleichen, denn die andern Stücke sind für uns bloße Bruchstücke. Noch ist aber zu bemerken, daß diese Trilogie, die die Alten Orestie genannt haben sollen, für uns besser Clytämnestra hieße, denn Orestes wird im ersten Stück nur ein paarmal genannt, ohne selbst aufzutreten, dagegen Clytämnestra spielt im ersten Stück die Hauptrolle, im zweiten ist sie das leidende Opfer und im dritten ist sie noch als Gespenst die eigentliche Triebfeder der ganzen Handlung, weil sie die Furien auf Orestes hetzt, obgleich sie der Dichter nur einmal erscheinen läßt. Das Stück muß also Clytämnestra heißen mit gleichem Recht wie Shakspeare's Cäsar diesen Namen führt, der zuerst der Held, dann das Opfer, in den lezten Acten noch als Gespenst der Hauptcharacter des Stücks bleibt. Inwiefern Shakspeare's Hamlet eine Analogie mit der Trilogie bietet, die sehr nahe liegt, kann hier nicht abgehandelt werden.

5. *Περσαι.* — Die Perser.

Es fehlt uns jezt noch ein einzelnes, das lezte aber villeicht interessanteste Stück des Äschylus, über das die verschiedensten Meinungen

an den Tag gelegt worden sind. Die Alten erzählen, daß es in Athen einen Sturm des Beifalls erregt habe, Neuere haben sein hohes Pathos mit Recht anerkannt, einer aber, Schlegel, hat es in dem Grade mißverstanden, daß er das Stück glaubt entschuldigen zu müssen durch die Annahme, Äschylus habe dasselbe als eine bloße Gefälligkeit gegen die Neugier des Königs Hiero von Syracus gedichtet. Daß diß Schlegel, dem Dolmetscher Shakspeare's, passieren konnte, ist beinahe unbegreiflich. Welker, der das Stück hoch stellt, hat es insofern mißverstanden, als er dem Dichter auch hier wieder eine Trilogie construieren will, deren erstes und drittes Stück aber kaum die oberflächlichste Beziehung auf unser Hauptstück haben. In der That handelt es sich hier um viel wichtigere Dinge als um die Hypothese einer Trilogie, und wenn das Stück einer solchen angehört hat, so können die Nebenstücke verloren sein oder sie brauchen uns überhaupt nicht in Anspruch zu nehmen.

Der unendlich wichtigere Punct, um den es sich hier handelt, ist nämlich folgender. Die dramatische Poesie, wo sie in der Welt hervortritt, fußt immer und überall auf einer ältern epischen. Die epischen Sagen Homers wurden durch Vermittlung pindarischer Lyrik der anschaulichen Gegenwärtigkeit entgegengeführt, welche dann mit Äschylus und dem Chorgesang in den Dialog umsprang. So ist das indische Drama aus dem Machabarata, das spanische aus den Romanzen, das englische aus den Balladen erwachsen. Der griechische Dramatiker nahm die Figuren eines Heracles, Theseus, Orest, Ödipus ganz fertig aus den Fabeln der epischen Mythologie heraus; er fand eine neue Darstellungsform für einen gegebenen dem ganzen Publicum bekannten Inhalt. Man sah schon am Costüm sogleich, wenn ein Gott wie Heracles, Apoll, Pallas, oder aus dem Inhalt alsbald, ob ein Ödipus oder Orest vor einem stand. So beginnt diese Kunst. Daß sie sich aber von allem typischen convenzionellen Inhalt losreiße und einen Stoff anderswoher, z. B. aus der neusten Geschichte nehme, dazu gehört ein Sprung, der so ungeheuer groß ist, daß in Wahrheit dieser Schritt in der Geschichte der dramatischen Kunst erst mehr als zweitausend Jahre später vollständig gethan werden konnte. Äschylus faßte den wahrhaft schwindelnden, zu dieser Zeit colossalen Gedanken, ein Ereigniß seiner Zeit, die Schlacht bei Salamis, in der er mitgefochten,

auf die Bühne zu stellen, als ob es ein Mythus, eine Götterbegebenheit wäre. Diese Verwegenheit tritt aus aller Analogie des griechischen Geistes heraus; kein Grieche nach ihm wagte ein ähnliches; wir haben bis auf den elenden lateinischen Nero des Seneca kein Beispiel, daß ein Dichter eine historische Person der Vorzeit oder gar seiner Zeit auf die Bühne gebracht hätte. Für das historische Schauspiel muß man dem antiken Geist noch jede Berechtigung absprechen. Nur die Comödie bei Aristophanes erreicht ein analoges insofern, als er, aber nur in abgerissnen Scenen, das alltägliche Leben seiner Zeit, selbst mit den lebenden historischen Personen, aber in carikierten Parodieen auf die Bühne stellte. Die ersten Versuche, wirkliche Geschichte zu dramatisieren, fallen in's Mittelalter, dann machen die Spanier Versuche, zur vollendeten Kunstform aber wird diese Dichtung erst bei den Engländern, bei welchen das Drama eine ganz epische Totalität, ähnlich dem homerischen Epos umfaßt.

Äschylus muß uns in diesem merkwürdigen Werk, das zwei Jahrtausende anticipiert, als ein Seher, als ein gottbegeisterter Prophet erscheinen und es ist der Mühe werth zu untersuchen, wie er sich in diesem genialen Versuch benommen hat. Seine eignen Athener mit dieser welthistorischen That auf die Bühne stellen, das konnte er freilich nicht wagen; die Schlacht die er mitgeschlagen konnte ihm unmöglich als ein Stoff der Conversazion erscheinen, indem er als Mitsprecher auftreten könnte; von dieser Unmittelbarkeit ist sein abstractes den Wolken zustrebendes nur in der vermittelnden Reflexion lebendes Pathos weit entfernt. Nur das Resultat dieses Kampfes stellt er vor und zwar im Reflexlicht der Besiegten. Die Größe des Siegers wird uns durch den Schrecken des Besiegten vergegenwärtigt. Das Stück muß also am persischen Hofe unter Persern spielen; der Kampf kann bloß in Botenberichten bestehen und von einem wirklichen Drama ist hier keine Rede. Von der bangen Erwartung zur Verzweiflung ist hier nur Ein Schritt; das erste Wort der Botschaft von der Niederlage ist die ganze Peripetie des Gedichts und die volle Catastrophe, die nur den orientalisch wilden Sturm der endlos wiederholten Klage nach sich ziehen kann, die sich am Ende erschöpft und das Werk abschließt.

Die einfache Anlage ist diese: Scene in der persischen Hauptstadt

(Susa oder Ecbatana?); vor dem Palast des Königs steht der Chor persischer Greise, die Räthe seiner Krone. Sie beschreiben den Auszug des ungeheuren Heers nach Europa, im epischen Sinn wie Homer, aber in lyrischer Form wie Pindar, eine breitere Ausführung des Motivs, das wir schon in den Sieben wider Theben hatten. Es bedurfte dazu freilich ethnographischer Gelehrsamkeit. Der Chor faßt den Schmerz der Zurückbleibenden zumal der Frauen in's Auge und verhehlt sich die Gefahren selbst des gewaltigsten Heeres im Conflict mit dem Meer und den seekühnen Griechen keineswegs, denn über die große Brücke ist es vom asiatischen Festland nach Europa übergesetzt und so von der Heimat abgeschnitten. Jezt sieht der Chor die Mutterkönigin aus dem Palast treten und redet sie an, was villeicht nicht streng im orientalischen Costüm gedacht ist; er denkt sie sich als eine griechische Frau. Diese Atossa wiederholt die schlimmen Ahnungen des Chors; merkwürdig ist: da der Dichter den Persern keine griechischen Götter zugestehen darf und ohne persönliche Götter er sich doch keinen geordneten Staat denken kann, so fingiert er für sie einen Gott Plutos, dem Reichthum, zu dem sie beten und den sie fürchten. Die Königin wird seit des Heeres Auszug mit düstern Traumgesichten geplagt und hat eben in lezter Nacht ein erschreckendes gehabt, man sieht das Motiv aus der Clytämnestra. Hier kommt eine merkwürdige Stelle. Atossa sieht die Perserherrschaft allegorisch in Gestalt zweier Frauen vor sich, welche Xerxes seinem Wagen vorschirrt. Die eine ist eine Perserin, die andre eine Hellenin, welche das den Persern untergebne Kleinasien bedeutet, beide aber nennt sie Geschwister Eines Geschlechtes (κασιγνητᾶ γενους ταυτου). Hat Äschylus ein Bewußtsein von der indogermanischen Verwandtschaft beider Völker? Ich vermuthe es, obgleich mir diese Meinung von Philologen schon widersprochen worden. Ich glaube nicht, daß die persische Sprache den Griechen ein so ganz barbarisches war wie wir uns gewöhnlich vorstellen. Es wird erzählt, Themistocles habe, am persischen Hofe verweilend, die dortige Sprache in Zeit eines Jahres erlernt; sollte ihm die Stammverwandtschaft nicht klar geworden sein? Xenophon der in seiner Cyropädie den persischen Staat als einen idealen Musterstaat darzustellen bemüht ist, hat sich sicherlich auch um das Persische bekümmert. Aristophanes, der in den Athenern einen persischen Gesandten auf die Bühne stellt,

freilich um ihn zu verhöhnen, legt demselben einen wie es schien kauderwelschen Vers in den Mund, den man aber neuerdings als wirkliches Persisch erkannt hat. Man wußte also in Athen um die Natur der persischen Sprache, sie war kein so wildfremdes wie etwa Phönicisch oder Egyptisch und ich behaupte, das äschyleische κασιγνητα läßt keine andre Deutung zu als aus dem Bewußtsein dieses Zusammenhangs. Doch diß hier nur beiläufig; wir kehren zu unsrem Gedicht zurück. Das Traumgesicht der Königin ist dieses: Die beiden vorgeschirrten Frauen bekommen Streit und über der Ungebärdigkeit der Hellenin wirft Xerxes der im Wagen stand um und fällt, Dareios aber erscheint ihn zu beweinen. Dann erwacht die Königin und will wie Clytämnestra nach griechischer Weise das Omen des Traumes durch ein Opfer sühnen, der Altar des Phöbus wird genannt, was man auf den persischen Sonnendienst beziehen kann. Da erscheint noch ein Habicht der dem Königsaar den Kopf zerrauft, ein neues böses Omen für die griechische Vorstellung. Der Chor sucht die Königin zu beruhigen, sie aber erforscht näheres über die Griechen, und der Chor hat Gelegenheit, das schöne Land der Griechen, die Stärke ihres Heers, ihre Bewaffnung, Schild und Lanze nicht Pfeile, ihre republicanische Verfassung und ihre Tapferkeit, die schon Darius erfahren, zu erwähnen, was der Königin nicht gefällt. Jezt sieht aber der Chor einen Boten nahen, wir sind kaum 250 Verse weit, und mit dem ersten Wort des Boten ist die Catastrophe da. Er sagt in sieben Versen, das Perserheer sei auf's Haupt geschlagen. Von jezt an kann nur Ein Ton durch's ganze Gedicht gehn, Trauer um's Verlorne. Mit abgebrochnen Klagen des Chors und des Boten beginnt diese Trauer. Atossa fällt ein, fragt wer noch lebe und freut sich daß Xerxes gerettet ist. Da berichtet der Bote umständlich über die Schlacht bei Salamis; diß ist nun die eigentliche Substanz des Gedichts, um die es dem Dichter zu thun war. Der Bericht aus dem Munde des Feindes ist effectvoller für ein griechisches Publicum. Einen kleinen Lapsus des Dichters müßte man anmerken, daß der Bote einmal von dem Rauschen (ροθος) der Perserzunge spricht, falls man es mit Voß durch „Mißgetön" übersetzen wollte, was aber wahrscheinlich ein Mißverständniß ist. Auch weiter unten nennt der Chor sein Lied βαρβαρον, was jedenfalls aus der Illusion des Stücks herausfällt. Auch spricht der Bote ein-

mal von Pan, was nicht sehr persisch klingt. Der lezte Abschnitt des Botenberichts enthält noch eine historische Curiosität. Der übrig bleibende Theil des persischen Heeres hat sich nach Norden geflüchtet und sucht sich aus Macedonien nach Thracien durchzuschlagen; die Lebensmittel gehen ihnen aus und viele sterben Hungers, zumal Winterfrost eintritt; jezt kommen sie an einen dichtgefrornen Strom, über den eilt in der Nacht ein Theil des Heers und mit ihm Xerxes, wie aber mit dem Sonnenlicht der Fluß aufthaut gehen die übrigen in den Fluten zu Grund. Diese Beschreibung hat eine ergreifende Aehnlichkeit mit Napoleon's russischem Rückzug und dem Uebergang über die Beresina, so daß es in der That frappieren muß. Mit diesem Botenbericht und dem Abgang der Königin, welche wieder opfern will, sind wir genau in der Mitte des Gedichts angelangt. Nun ein Chorgesang, neue Klagen; er beschreibt die Folgen, die Lösung des Gehorsams der Völker und die aufblühende Volksfreiheit im Westen.

Bis hieher kann man das Gedicht mit historischem Interesse ohne Störung genießen, die nächstfolgende Scene läßt sich aber ästhetisch auf keine Weise rechtfertigen und ist ganz entschieden schwach. Die Mutter Atossa kommt abermals und bereitet nach griechischem Ritus ein Trankopfer für ihren verstorbnen Gatten Dareios, mit der Absicht dessen Geist herbeizucitieren. Solche citierte Geister kommen bei Homer vor, es ist episch erlaubt aber nicht auf der Bühne. Hier ist nicht ein Geist der Clytämnestra, der im Jenseits keine Ruhe findet und kommt um die Furien des Sohns aufzujagen; ein solcher extra citierter Geist auf der Bühne bleibt immer eine wirkungslose Lächerlichkeit und wird bei Shakspeare nur comisch verwendet. Hier fällt denn auch das Gedicht ganz aus dem Ton, allerlei griechische Götter werden genannt, dazwischen freilich auch der orientalische Gott Bel oder Bal, wie wenigstens Voß das Wort βαλην versteht, das andre König erklären. Der gehorsame Geist Dareiös erscheint pflichtmäßig auf den Befehl seiner respectiven Witwe, und ihm muß nun die ganze Trauergeschichte auf's neue erzählt werden; er leitet Xerxes Unglück von dem Uebermuth ab, daß er die Tempel der Götter beschimpft und über den Hellespont und Bosporus Brücken geschlagen. Dann zählt er noch die ganze persische Königsgenealogie her, prophezeit auch die künftige Niederlage bei Platää und sagt schließlich, die Perser sollen künftig Griechenland

in Ruhe lassen, was natürlich dem athenischen Publicum schmeichelte. Dann zieht er wieder ab. Der Chor singt ihm ein Preislied nach. Jezt aber erscheint, wie Dareios und die Mutter vorhergesagt, Xerxes, sein herrliches Gewand in Lumpen zerrissen; was nun folgt läßt sich denken, ein Heulduett zwischen Xerxes und dem Chor (von der Mama ist nicht mehr die Rede). Der Chor zählt die gefallenen Helden-Namen auf, und schließlich ermahnen sie sich beiderseits das Kleid zu zerreißen, den Bart zu raufen und zu heulen. Diß macht uns den Eindruck einer Judenbegräbniß; man möchte vermuthen, Äschylus habe hier die persische Stammverwandtschaft ganz vergessen und seine Vettern die Perser in ihre nachbarlichen semitischen Hebräer oder Phönicier umgedeutet.

Hiemit ist zugegeben, daß diß Stück, wenigstens seine zweite Hälfte, ein geringes Drama ist, und so weit hat auch Schlegel recht. Damit ist aber gar nicht gesagt, daß nicht der bloße Gedanke, ein historisches Drama aus der neusten Geschichte zu machen, immerhin ein colossaler war. Diß schlechteste Stück des Äschylus ist in diesem Sinn demnach sein größtes und interessantestes Werk. Es ahnt eine Kunstform, welche der griechische Geist noch gar nicht fixieren konnte und hat so der Bühne prophetisch ihre Zukunft geweissagt.

Äschylus zusammengefaßt als erster Erfinder der Tragödie bleibt für uns eine gigantische Erscheinung. Sein Pathos, diese Urkraft der theatralischen Diczion, ist freilich nicht ohne Wildheit, er backt die Wörter in mechanische Massen zusammen, noch nach Art des Sanskrit, was nach ihm von den Griechen auf ein viel engres Maß zurückgeführt wird. Das eigenthümliche des Pathos ist, daß es sich gewaltsam von der materiellen Welt loszureißen sucht und darum in der abstracten Reflexionswelt verweilt. Bei dieser Gewaltsamkeit geschieht aber, daß die überstrengte Natur stellenweise nachläßt und in den derbsten Realismus wieder herunterfällt; einige Fälle dieser Art haben wir bemerklich gemacht. Was also Äschylus noch fehlt, ist die milde homogene Form des Pathos das wir erst bei Sophocles finden. Die nämliche Beobachtung hab' ich auf der neuen Bühne in Shakspeare's Macbeth gemacht, demjenigen Gedicht, das dem Äschylus unter den neuern am nächsten

kommt, nicht nur in der gewaltigen Fabel, in den die Furien vertretenden Hechsen, auch wie gesagt in der Gewaltsamkeit des abstracten Pathos, das den Dichter nur stellenweise in einzelne fast platte Realitäten heruntersinken läßt. In andern Werken steht Shakspeare dem Sophocles näher. Äschylus hat aus dem Chor den Dialog entwickelt, aber so daß der Chor noch die Hauptperson des Drama blieb; sein Schauspiel ist also in unsrem Sinn noch der Oper näher verwandt. So gewiß aber Sophocles in der Kunst über Äschylus hinausgeht und auf seinen Schultern steht, so bleibt doch der erste Erfinder einer Kunstform größer als der der sie nur raffiniert.

Sophocles.

Er ist 30 Jahre jünger als Äschylus; ihm werden von den Alten über hundert dramatische Stücke zugeschrieben. Es ist ein sonderbarer Zufall, daß sich uns von Sophocles genau so viele Stücke erhalten haben wie von Äschylus und ganz in derselben oder umgedrehten Ordnung. Denn während wir von Äschylus drei einzelne Stücke, dann die Trilogie Clytämnestra und endlich das Mittelstück einer Trilogie vom Hause des Ödipus besitzen, haben wir von Sophocles wieder drei einzelne Stücke, dann die vollständige Trilogie von Ödipus, dagegen das isolierte Mittelstück der Orestie oder Clytämnestra. Man hat zwar bei diesem noch nicht wie Welker bei Äschylus die Stücke auf Trilogieen zurückgeführt; es sagt aber eine alte Notiz (bei Suidas) Sophocles sei der erste gewesen, der auch mit einzelnen Tragödien den Wettkampf eingegangen, woraus unmittelbar folgt, daß er auch Trilogieen geschrieben. Die drei Stücke des Ödipus hängen gerade so gut zusammen wie die drei Stücke von Äschylus Orestie, und daß Sophocles Electra, wie sie ist, keine abgeschlossene Handlung darstellt, fällt in die Augen. Diß sind also wirkliche Trilogieen gewesen. Wir wollen aber mit den drei einzelnen Stücken beginnen.

1. *Ἀιας μαστιγοφορος.* — Eigentlich **der Ruthen= oder Peitschenführende**, nach gewöhnlicher Uebersetzung **der rasende Ajas.**

Der erste Eindruck den uns Sophocles macht ist der gehaltnere Dialog, der den Chorgesang aus seiner Obergewalt verdrängt hat;

der Chor ist jezt zu einem dienenden Gliede degradiert. Unbedenklich können bei ihm drei Personen im Wechselgespräch auf der Bühne stehen, was also das bloße Zwiegespräch des Äschylus verläßt. Eigenthümlich liebt er aber das Zwiegespräch in Monostichien, wo immer Vers für Vers sich Rede und Gegenrede decken. Äschylus kennt das auch, da aber der Dialog seltner und nicht so entwickelt ist, kommt es nicht so oft vor. Es paßt besonders für leidenschaftlichen Wortwechsel und Zank, wo man einander die Gründe aus dem Munde reißen und so entkräften will. Endlich sind Sophocles Stücke im Durchschnitt etwas länger und haben ungefähr das Maß von Äschylus Agamemnon.

Wie Prometheus den Character der trotzigen Äschyleischen Poesie am schärfsten ausspricht, so kann man den Aias als aus der Grundrichtung der Sophocleischen Poesie hervorgehend vorstellen. Prometheus stellt die ungebeugte Willenskraft, den titanischen Troz des Individuums, auch den Göttern gegenüber ungebeugt, vor die Sinne; auch der mächtigsten Feindes-Gewalt, die ihn stürzen kann, trozt er mit dem Bewußtsein. Im Aias zeigt uns der neue Dichter, daß der furchtbarste Feind des Menschen nicht in dem außer ihm liegenden Schicksal und dem fremden Willen, sondern in der eignen Brust des Individuums eingeschlossen ist, daß er ihn dort aufzusuchen und auch dort zu bezwingen hat. Aias erscheint in der homerischen Sage als der wildeste, als der sinnlich energischste Character ohne die Milde, die z. B. den Achill neben der Tapferkeit auszeichnet. Diß faßt Sophocles als sündigen Troz des Menschen auf. Er läßt seinen Helden dem Vater, ja der Athene gegenüber prahlen, die Götter mögen nur Schwachen beistehen, der starke Mensch helfe sich selbst ohne Götter. Diesen titanischen Uebermuth zu brechen ist der ethische Grundgedanke unsres Dichters. Wir haben also nicht mehr das rein heroische Pathos wie bei Äschylus, sondern die sittliche Kraft der Resignazion und der Unterwerfung des Individuums unter einen fremden übergreifenden Willen, was der Dichter uns predigt und das man bei ihm oft schon einen christlichen Zug genannt hat. In der That ist seine Zeit eine mildere geworden und er der Sänger, der dieses Zeitbewußtsein auszusprechen berufen war. Es ist aber leicht zu erkennen, daß dieser Grundzug, der den Geist in sein Innres führt und den Helden von seiner Aeußerlichkeit in sich zurückzieht, ihn darum äußerlich leidend

erscheinen läßt, im wesentlichen der dramatischen Behandlung weniger günstig ist, als jene ungebrochne heroische Kraft. Diesen Grundmangel des leidenden Helden werden wir in der Mehrzahl der sophocleischen Stücke wahrnehmen und haben gleich am Aias das schlagende Beispiel.

Unser Stück ist in zwei Scenen, an zwei verschiedne Locale vertheilt. Zuerst sind wir am Meeresstrand vor Troja und Aias geschloßnes Zelt steht im Hintergrund der Bühne. Die eigentliche Handlung, die unser Stück in Bewegung sezt, ist beim Aufgang schon geschehen. Nach Achilleus Tode (das Stück spielt also hinter der Ilias) streiten Aias und Odysseus um dessen Waffen, die Atriden neigen sich zum leztern und darüber verliert der in seinem Ungestüm rasende Aias völlig den Kopf, diß wird dargestellt als ein Wahnsinn den ihm Athene gesendet als Strafe des Uebermuths und der Gottlosigkeit. Er rennt wüthend aus seinem Zelt unter die Herden des Heers, glaubt seine Gegner vor sich zu haben, tödtet Herde und Hirten und schleppt die noch lebenden Rinder ins Zelt um sie zu quälen; endlich ermattet sinkt er in Schlaf und liegt so zwischen der blutigen Beute. Diß alles geht dem Stück voraus und wir erblicken bloß das geschloßne Zelt im Hintergrund. Der schlaue Odysseus schleicht heran um zu spähen was vorgegangen, ihm erscheint Athene die er alsbald an der Stimme kennt, sie belehrt ihn was geschehen und ruft, nachdem sie den ängstlichen Odysseus ihres Schutzes versichert den Aias aus dem Zelt, der sie die Göttin zwar erkennt aber noch in seinem Wahne verharrt und wieder abgeht. Odysseus bedauert ihn; Athene spricht seinen Zustand als Strafe der Götter aus und verschwindet, auch Odysseus geht. Jezt tritt der Chor, die untergebnen Genossen und Schiffer des Aias, ältere Männer, auf die Bühne, und jammert, daß das Gerücht über die That des Aias schon ausgekommen, was die auftretende Tekmessa, Aias Sclavin und Bettgenossin bestätigt und das nähere erzählt. Jezt hört man den wieder erwachenden Aias im Zelt jammern; er ruft nach seinem kleinen Sohn, nach seinem abwesenden Bruder. Tekmessa öffnet das Zelt und man sieht ihn jezt in seinem blutigen Aufzuge sitzen. Ihm kommt das Bewußtsein seiner That und er klagt es den Freunden, daß er nun dem Lager zum Gespött geworden. Er deutet schon auf Selbstmord worüber der Chor erschrickt und Tekmessa ihr Looß bejammert. Ihn zu erweichen bringt

sie den kleinen Sohn Eurysakes herbei, Aias fährt aber fort von seinem Tod zu reden und sein Haus zu bestellen, geht dann mit Weib und Kind ab. Der Chor beklagt das Schicksal der alten Eltern des Helden. Jezt kommt Aias mit Tekmessa zurück, und spricht in zweideutigen Reden, Tekmessa habe ihn erweicht, er sehe ein daß ihn sein Uebermuth zu weit geführt, er wolle leben, müsse aber jezt sein unseliges Schwert, das gefährliche Erbstück Hectors, am Strande vergraben und sich sühnen. Er geht ab und Tekmessa in's Zelt. Der Chor voreilig singt ein Jubellied. Da kommt ein Bote, der vom Bruder Teukros gesandt ist; diesem hat der Seher Calchas eröffnet, man dürfe Aias heute nicht aus dem Zelte lassen, sonst drohe ihm Unheil; dieser Seherspruch ist hier nur Ausdruck der natürlichen Reflexion über den Zustand des Pazienten und hat keine weitre Bedeutung; die herbeigerufne Tekmessa erschrickt und sie eilen alle Aias zu suchen. Hiemit schließt die erste Scene.

Wir kommen zur zweiten. Ein einsamer Platz am Gestade wird vorausgesetzt. Aias hat seine Genossen hintergangen, er kommt mit dem festen Entschluß zu sterben und pflanzt sein Schwert oder Hectors in die Erde fest ein, um sich drein zu stürzen. Dazu hält er einen Monolog. Sein Motiv ist einfach; er hat zwar seinen frühern Uebermuth eingesehen, aber der Gedanke, er der Tapferste vor der Welt lächerlich zu erscheinen tödtet ihn; es geht ein Riß durch seine Seele, er soll seinen Character, d. h. das Resultat seines ganzen Lebens preisgeben. Den Zwiespalt zwischen seinem Innern und der Figur die er in der Welt gespielt kann er bei sich nicht ausgleichen. Stellen wir diese Reflexion dem Prometheus gegenüber, so ist diß entsetzlich modern, dort ein Gott der seinen Willen jedem Widerstand entgegensetzt, hier der Widerspruch in's eigne Ich verlegt, an dem dieses zerschellt; Aias ist der älteste Werther, nur daß er nicht verliebt ist; aber Selbstmörder aus Eitelkeit sind auch heute noch eine alltägliche Erscheinung. Die äschyleische Tragödie ist also ihrem Gehalt nach jezt ganz vermenschlicht, es kann uns allen so was begegnen. Aias beschließt frei ein entehrtes Leben zu enden; denn, sagt er, lieber ein ehrenhaftes Grab als ein ehrloses Leben. Aias ist Kriegsheld und seine Existenz ist mit der Meinung der Welt identisch; er kann sich nicht in sein religiöses oder philosophisches Bewußtsein zurückziehen

was er nicht hat, so muß er sterben. Den Begriff einer Sünde des Selbstmords hatten die Alten nicht; man hat die freie Wahl, das schlechtre Leben bei den Schatten dem unter der Sonne vorzuziehen, es ist eine einfache Resignazion. Aias verhehlt sich keineswegs daß es ihm weh thut von der Sonne zu scheiden; aber der Begriff seiner Persönlichkeit, die gefährdet ist, gilt ihm mehr als die sinnliche Existenz und so weit hat er recht.

Nun ist die That geschehen, Aias bleibt in dem im Boden stecken bleibenden Schwert auf der Scene, wohl im Hintergrund liegen, was beiläufig keine plastisch schöne Figur machen kann, weshalb Tekmessa ihn bald möglichst zudeckt. Der Chor der Genossen tritt in der orchestischen Suchensbewegung auf die Bühne die er umkreist, aber die dazu tretende Tekmessa findet alsbald die geliebte Leiche aus. Nun die Klagen. Dann kommt auch der Bruder Teukros, der den Schmerz der Eltern ausführt und mit Tekmessa die Beerdigung vorbereitet. Nun tritt Menelaos auf und befiehlt im Namen der Heerführer, Aias Leichnam müsse unbegraben bleiben, weil er ein Feind der Atriden ihnen nach dem Leben gestellt. Um diesen Punct dreht sich von hier an das Stück. Im Alterthum und im Mittelalter war der Leichnam eines Menschen ein geheiligtes, er war die in der Vorstellung noch lebendige Persönlichkeit, wurde hiemit identificiert, und die Ehrbezeugung, die durch die Bestattung ausgedrückt wird, war nicht nur Pflicht sondern heiliges Recht. Darum hat man im Alterthum und im deutschen Mittelalter um Leichname oft blutige Händel und Schlachten geliefert. Uns ist die Beerdigung ein polizeiliches Gebot aus Rücksicht für die Lebenden; keinem Vernünftigen fällt es mehr ein, die Seele des Todten könne nicht zu ihrer Ruhe kommen, weil sein Leib nicht unter der Erde liege; den Alten war aber diese Abstraczion von Leib und Seele nicht so geläufig wie uns; der Mann war der Mann auch noch wenn er todt war, was freilich verkehrt ist. Hegel sagt, wenn ein Mensch stirbt so trennen sich Subject und Prädicat. Der Geist ist das Subject, der Leib als Leben gefaßt das Prädicat; die andre falsche Ansicht nimmt den Leib als Subject und die Seele als Leben gefaßt für Prädicat. So der Materialismus, und so die Alten. Hier haben wir nun einen Schimpfdialog zwischen Menelaos und Teukros, dem die Redseligkeit, die man sonst dem Euripides vorwirft, schon

reichlich zu Theil geworden. Teukros schilt die Atriden daß sie Aias als einen untergebenen betrachten, der doch ihr freier Bundsgenosse war, Menelaos erwidert mit bittrer Verachtung und geht. Nun kommt Tekmessa mit dem Knaben, die Teukros bei der Leiche läßt um das Grab zu besorgen. Der Chor singt das Elend des Kriegshandwerks. Dann treffen Teukros und der Oberfeldherr Agamemnon auf einander. Der nämliche Streit. Agamemnon nennt Teukros einen Sclaven, von unfreier Mutter geboren, einen gemeinen Bogenschützen des Heers, Teukros ruft ihm in Erinnerung was Aias für sie gethan, wie er sie im Kampf um die Schiffe allein gerettet u. s. w. Wegen seiner Geburt wirft er ihm die Schandthaten des eignen Geschlechts vor. Nun tritt Odysseus hinzu und bringt durch kluge Mäßigung den Handel in's Reine. Auch er sei Aias Feind gewesen so lang er lebte, allein dem verdienten Helden sei es darum unbillig das ehrliche Begräbniß zu versagen. Agamemnon fühlt sich getroffen und geht und Odysseus hat noch die Zartheit, auf Teukros Bitte, als persönlicher Feind sich nicht selbst am Begräbniß zu betheiligen. So schließt das Stück mit der dem Sophocles eigenthümlichen Milde der Gesinnung. Man sagt, er war eine zarte schwächliche Natur, er liebte in allen Conflicten den Frieden zu stiften, und das war auch im Ganzen der Character der jezt schon weicher gewordenen Zeit, die von der äschyleischen Starrheit zurückgekommen war. Sonderbar schließt übrigens das Stück mit einem Chorwort, das einen derben Unglauben an die Seherkunst ausspricht.

Um nun zu entscheiden ob dieses Stück für unsern Begriff den Namen einer Tragödie verdiene, müssen wir seinen ethischen Gehalt noch einmal in's Auge fassen. Der Inhalt ist ein Selbstmord aus verletzter Eitelkeit; Aias, wie ihn die griechische Sage als Character hingestellt hatte, mußte in dieser Collision untergehen; seine Wuth wird zwar als unmittelbar inspirierter Wahnsinn der Athene dargestellt und insofern ist er vor der Vernunft nicht imputabel, allein die Reflexion bleibt immer zurück, Aias hat in der Wuth über seine Feinde den Verstand verloren und in der Ausübung der Rache hat er sich lächerlich gemacht. Man lacht und er muß sterben. Diese Rache am Feind bringt uns einigermaßen den chinesischen Gebrauch in Erinnerung, wo nämlich ein beleidigter Mann sich den Tod geben soll, um hiedurch

die Blutrache des Gesetzes auf die ganze Familie des Beleidigers herabzuziehen. Diese Rache hat also einen guten Sinn, setzt aber eine verrückte Gesetzgebung voraus, die wir bei den Griechen nicht vorfinden. Man hat sehr richtig bemerkt, denkt man sich diese Collision des Aias auf christlichen Boden, auf unser Mittelalter verpflanzt, so müßte Aias, nachdem er selbst das Unrecht seines Hasses gegen die Vorgesetzten eingesehen, im religiösen Sinn resignieren, die Waffen abschwören und in's Kloster gehen, oder was seinem Character villeicht gemäßer wäre, als wallender Büßer sich eine kirchliche Buße auflegen lassen; wir haben zierliche Darstellungen dieser Art von Sündenbuße aus dem Mittelalter, ich will nur an das altfranzösische Fabliau le chevalier au barizel (der Ritter mit der Tonne) erinnern. Stellen wir dagegen Aias vor den Richterstuhl unsres modernen philosophisch gebildeten Bewußtseins, so nimmt die Collision wieder einen ganz andern Character an. Dabei muß aber ein Hinderniß vorher weggeräumt werden. Aias hat mit den Herden auch die Hirten erschlagen; im Griechischen wird auf diesen Umstand gar kein Gewicht gelegt, Aias nennt sich nirgends einen Mörder, sein Schmerz ist im Gegentheil der, keiner zu sein; diese Hirten sind nur Knechte, Knechte aber sind einem homerischen Helden nicht eben viel bedeutendere Wesen als Rinder, sie beschweren sein Gewissen nicht. Im Mittelalter wäre diß freilich Mord und damit Sünde, aber diese Sünde kann gebüßt werden. Im modernen Sinn geht das noch weniger. Aber man sage, Aias hat einfach die Rinder gemordet, im Glauben es seien seine Feinde, dann bleibt die Collision dieselbe. Um das Verhältniß völlig in's Moderne zu übersetzen, wollen wir sagen, Aias ist ein Cavalier der sich mit seinesgleichen überwirft, er geht wüthend davon, kommt nach Hause und es befällt ihn ein hitziges Fieber, in welchem er, in der Meinung seinen Feind vor sich zu haben etwa seinen Pudel abschlachtet. Was ein Mensch im Fieberwahnsinn thut kann seinen Character nicht erniedrigen; als Cavalier freilich kann er sich mit dieser Sache vor seinen Cameraden lächerlich machen, das ist der esprit de corps. Wenn wir aber oben von einem philosophisch gebildeten Bewußtsein sprachen, so kann er nun als gebildeter Mann sich über diese geringe Schadenfreude wegsetzen und kann zu sich sagen: Da ich die Unvernunft meines Hasses eingesehen, so darf ich Gott danken, daß er mich im Fieber=

wahnsinn meinen Pudel abschlachten ließ, was wenigstens keine Sünde ist, und zum ganzen Handel kann ich aus vollem Herzen lachen. Von einem Selbstmord kann also hier keine Rede mehr sein; die tragische Collision des Sophocles löst sich vor dem modern gebildeten Bewußtsein zum Lustspiel auf, wiewohl es kein Stoff für ein gutes Lustspiel wäre. Der tragische Stoff ist also dißmal wesentlich antik, und durch die noch beschränkte Begriffsbildung des Alterthums motiviert. In das starre Heroenbewußtsein ist die Reflexion eingebrochen, aber auf halbem Wege stehen geblieben und darin liegt die Collision; die unvollendete Reflexion. Auch ist zu bemerken, wenige antike tragische Stoffe sind bekanntlich von den modernen Nachahmern nicht nachgeahmt worden; ich erinnere mich aber keines modernen namhaften Dramatikers, der es gewagt hätte, die Fabel des Aias im Sinne des Sophocles auf die moderne Bühne zu stellen. So ist also diese erste Tragödie des Sophocles für uns moderne in der That keine Tragödie mehr.

Schließlich will ich als Merkwürdigkeit anführen, daß der Dichter in dieser tragischen Fabel sogar einige Wortspiele angebracht hat. Aias leitet selbst seinen Namen von dem ai oder ach als Schmerzeslaut ab und spielt einmal mit dem Namen seines Sohnes Eurysakes, der den Begriff Breitschild ausdrückt. In seinen wahrhaft tragischen Stücken macht Sophocles keine Wortspiele.

2. *Φιλοκτητης.* — **Philoctet.**

Haben wir im vorigen Stück den klugen Odysseus als die milde sittlich beschwichtigende Kraft kennen gelernt, so spielt er in diesem Stück die Hauptrolle eines widerlichen schlauen Intricanten. Die leidende Hauptrolle dagegen fällt allerdings Philoctet zu. Dieser leidende Held ist hoch berühmt und vielfach über ihn gesprochen und gestritten worden. Ich will durchaus nicht hier referieren, was andre über das Thema vorgebracht haben, sondern gebe einfach den Eindruck, den das Stück auf mich ausübt. Körperliches Leiden zum Inhalt einer Tragödie zu machen, ist uns fremdartig, widerlich. Als einen Mann der an einer unheilbaren Krankheit leidet und dieser die männliche Ausdauer der Geduld entgegensetzt, könnte man auch Äschylus

Prometheus betrachten, besonders dann wenn wir das dritte Stück der Trilogie noch besäßen, wo der Adler tagtäglich an der Leber des Unglücklichen nagt. Diß kann man geradezu als das Symbol einer langsam verzehrenden chronischen schmerzhaften Krankheit betrachten, nur daß Prometheus ja ein unsterblicher Gott ist. Hier aber haben wir es mit einem kranken Menschen zu thun, der sich keineswegs über sein Leiden hinwegsetzt, dem vielmehr sein körperlicher Schmerz recht sehr weh thut und der sich auch gar nicht geniert dieses laut auszusprechen und darüber zu lamentieren. Daß er dabei noch einiges antike decorum beobachtet wie Winkelmann und Herder behauptet und Lessing geleugnet haben, will im Ganzen wenig besagen; uns ist ein solcher Character wider den Begriff des tragischen Cothurn. Wir wollen aber den Verlauf der Fabel in's Auge fassen.

Was uns hier zuerst auffällt ist der dem äschyleischen Pathos so ganz entgegengesetzt klingende Conversazionston. Odysseus kommt mit des gestorbnen Achill Sohn Neoptolemos auf die öde Insel Lemnos, wo das Griechenheer auf der Hinfart nach Troja den kranken Philoctet ausgesetzt und zurückgelassen hat, der hier als Robinson in einer Höhle wohnt. Sie erkennen und beschreiben die Wohnung, das ärmliche Geräth und höchst ekelhaft die an der Sonne trocknenden Lumpen, von dem Eiter aus der Wunde des Kranken beschmutzt; wer könnte hiebei an eine Tragödie denken? Aber noch unwürdiger ist ihre Absicht. Sie sollen dem Kranken sein Geschoß, das einzige Mittel seines Unterhalts entwenden, weil dieses, eine Gabe des Hercules, vom Orakel zur Eroberung Trojas als nothwendig erklärt worden. Das Motiv ist also wieder ein unvernünftiges Orakelwort, das die ganze Intrike schürzt, denn nur von einer solchen ist hier die Rede. Odysseus spinnt sie an und instruiert den Neoptolemos. Er hat aber zu dem allzu gutmüthigen Schüler geringes Zutrauen. Doch verspricht dieser sein Bestes zu thun, und Odysseus, nachdem er das weitre Verfahren sehr unbestimmt angedeutet entfernt sich. Nun tritt der Chor auf, die dem Neoptolemos dienenden Männer. Der Chor erscheint in dem Intrikenstück sogleich als ein nutzloser Ueberfluß; Neoptolemos muß ihm, was wir schon wissen, erklären, diß sei die Höhle des armen Philoctet und er muß ihn seinerseits beklagen, und sieht ihn endlich herbeihinken. Dieser ist erstaunt, in seiner Einöde Fremdlinge zu

erblicken und höchlich erfreut, wie er Landsleute, hellenischen Laut findet. Nun giebt sich Neoptolemos der Verabredung gemäß als Achills Sohn zu erkennen, der später in den Feldzug nachgezogen jezt auf der Heimreise begriffen sei. Dann erzählt Philoctet sein Jammerschicksal, wie man ihn ausgesetzt, wie keiner der zufällig landenden ihn den Kranken in's Schiff und in die ferne Heimat mitnehmen wolle; diese Noth haben ihm die Atriden und der schlimme Odysseus bereitet. Nun lügt Neoptolemos, auch er leide durch diese, nach seines Vaters Tod habe ihn Odysseus von Hause geholt, zur Leichenfeier, da habe er des Vaters Wehr verlangt, aber diese sei von den Atriden schon dem Odysseus zugeschrieben gewesen. Hier hängt unser Stück mit dem vorigen zusammen. Im Unmuth hierüber schiff' er wieder heim. Der Chor bestätigt das. Da aber Neoptolem abreisen will, fleht ihn Philoctet auf's rührendste an, ihn, wenn auch nur als Ballast, in die Heimat mitzunehmen. Wie auch der Chor sich der Bitte anschließt, gewährt es jener und Philoctet hocherfreut will seiner Höhle Lebewohl sagen. So ist also die Intrike gelungen, denn nach dem eigensinnigen Orakel sollen nicht nur die Pfeile des Herakles sondern auch ihr jetziger Besitzer mit vor Troja ziehen, damit die Stadt endlich falle. So wird hier gesagt; offenbar weiß das Orakel nicht genau, was es eigentlich will. Da Neoptolemos den Kranken, wenn er einmal im Schiff ist, wider seinen Willen dahin führen kann, so glaubt man den Zweck erreicht und das Stück geschlossen, doch jezt wird der Plan durch eine neue Intrike des Odysseus gekreuzt; er sendet zwei Männer her, nach der Abrede um das Geschäft zu beschleunigen; der eine einer von Neoptolemos Schiffsleuten, der andre als ein fremder Schiffsherr verkleidet. Der Sinn dieser Intrike kann kein andrer sein als der: Odysseus hat aus der Ferne sogleich begriffen, daß Neoptolemos in seiner Gutmüthigkeit für den Kranken wirkliches Mitleid gefaßt hat und daß jezt die Gefahr bevorsteht, er werde, mit ihm zu Schiffe ihn wirklich nach Haus führen und ihren Plan vergessen. Da muß er darein fahren, um der Sache eine andre Wendung zu geben; der verkleidete Schiffsherr, der sich als zufällig reisenden Kaufmann produciert, platzt nun mit der plumpen Wahrheit heraus, Odysseus sei um den Weg, um Philoctet nach Troja zu überreden oder aber zu zwingen, worauf er sich entfernt. Die beiden sind immer noch einig, man will

guten Wind abwarten; Neoptolemos in Philotet's Höhle des Herakles heilige Wehr bewundern; während sie drinnen sind, besingt der Chor das standhaft ertragne Elend des Kranken; sie treten wieder heraus, da erfaßt, wahrscheinlich durch die vorige Alterazion, den Philoctet der Paroxysmus seiner Krankheit. Er schreit aus Schmerz, man soll ihm die Fußspitze abhauen. Dann sagt er, er werde nach dem Anfall in Schlaf sinken und übergiebt Neoptolemos den Herakles-Bogen, ihm ihn zu bewahren. Während er schläft, dringt der Chor in Neoptolem seinen Entschluß zu fassen; dieser aber spricht nun, und mit großer Wahrheit, von der ganz schiefen Stellung und Halbheit in die er gerathen, als Philoctet wieder erwacht. Er ist gerührt, daß Neoptolemos ihn nicht verlassen hat und treibt jezt zur Abreise. Jezt kommt aber der Zwiespalt in jenem zu Tage. Verwirrt gesteht er selbst, er wolle und müsse ihn nach Troja führen. Auf diß Schreckenswort hin verlangt Philoctet den Bogen zurück, Neoptolem verweigert es. Hier ist nun eigentlich die pathetische Spitze des ganzen Gedichts, denn Philoctet jammert laut, jezt sei er ganz verloren; der Bogen war seine einzige Waffe; jezt wird er die Beute der wilden Thiere werden von deren Fang er sonst gelebt. Ueber dieser Klage erweicht sich Neoptolem, er will eben dem Armen sein Geschoß zurück geben, da tritt Odysseus, der den Moment erspäht hat, rasch dazwischen und hindert es. Nun ist alle Teuschung aufgeklärt, Philoctet sieht sich von Odysseus verrathen. Dieser erklärt rund heraus, es sei der Götter ausgesprochner Wille, daß Philoctet ihnen nach Ilion folge. Philoctet will sich eher vom Felsen stürzen; da läßt Odysseus ihn mit Gewalt fassen. Philoctet hält eine energische Strafrede auf Odysseus und seine Falschheit. Dieser bringt jezt die seltsame Auskunft vor, da wir die Waffe des Herakles haben, kann sie auch wohl ein andrer handhaben, darum lassen wir dich hier sitzen. Neoptolemos läßt den Chor bei dem Kranken, und sagt, sie wollen die Sache noch berathen, worauf er mit Odysseus geht. Nun kommt eine lange Opernscene, 130 Verse lang, wo im Wechselgesang Philoctet sein Elend bejammert und der Chor ihm einfach erwiedert, er soll sich in die Umstände fügen. Am Schluß packt den Kranken der Schmerz wieder und er verlangt Waffen um sich zu tödten, geht aber dann in seine Höhle ab. Jezt treten Odysseus und Neoptolem in heftigem Wortwechsel auf. Lezterer schämt sich seiner

zweideutigen Rolle und will freiwillig dem Philoctet seinen Bogen zurückgeben, dem widersetzt sich Odysseus mit Schelten, mit Drohungen, und da alles nichts hilft, so treten sich beide zum Duell gegenüber; wir glauben in einer spanischen Comödie zu sein. Aber Odysseus besinnt sich eines bessern und geht drohend, er werde dem Griechenheer diesen Verrath melden, worüber Neoptolem höhnt und den Philoctet aus der Höhle ruft. Der kommt, und von Neoptolemos befragt, ob er immer noch auf seinem Sinn beharre, erklärt er diß, Neoptolem aber bietet ihm freiwillig den Bogen wieder; jezt tritt zum dritten Mal im rechten Moment Odysseus dazwischen; aber Philoctet hat den Bogen schon in der Hand und spannt ihn auf Odysseus, da fällt ihm Neoptolem in den Arm, und erklärt ihm, es sei ein Seherspruch gesprochen, daß nur mit ihm Ilion fallen soll, er möge von seinem Troß ablassen und sich diesen Ruhm erwerben. Dazu könne er im Lager durch Aerzte von seiner Krankheit geheilt werden. Philoctet kommt immer auf seinen Haß zurück und verlangt, Neoptolem soll ihn seinem gegebnen Wort gemäß in die Heimath führen. Nun giebt dieser nach, Philoctet versichert, er wolle ihn mit Herakles Pfeilen vor allen Widersachern des Heeres vertheidigen, sie sind im Begriff abzugehen (Odysseus ist durch die ganze Scene stumm), da erscheint der Gott Herakles auf einer Wolke schwebend. Er redet zu Philoctet, er soll nach seinem Beispiel harte Mühen nicht vergebens getragen haben, soll nach Ilion ziehen, werde geheilt werden und mit seinem Pfeil den Paris den Urheber des Kriegs tödten; so werde er und Neoptolemos sich ewigen Ruhm erwerben. Von Odysseus ist nicht mehr die Rede, so daß es zweifelhaft ist, ob er noch auf der Bühne ist; Philoctet nimmt noch von seiner Grotte Abschied (Schiller's Jungfrau erinnert daran in ihrem Abschied) und sie ziehen vergnügt zusammen ab.

Unsre Philologen haben sich über die Zulässigkeit des physischen Leidens in diesem Stück viel zu schaffen gemacht. Aber die eigentliche Frage, um die es uns hier zu thun ist, haben sie meines Wissens nicht aufgestellt; die Frage: Ist denn diß Stück eine Tragödie in unsrem Sinn? Die Philologie calculiert nämlich so: Der Philoctet ist eine Tragödie von Sophocles, folglich muß es auch eine Tragödie sein. Wir aber thun mit den Dingen in der Welt nicht so zärtlich, wo es sich um ihren Begriff handelt. Ich sage, der Philoctetes ist

in gar keinem Sinn eine Tragödie. Wie im Aias hat unser Dichter auch hier eine Episode aus dem Sagenkreiß der Iliade gezogen und isoliert, um seine Bühne damit zu beleben; es muß also wohl ein Schauspiel sein. Im Aias kann man das Ereigniß des Selbstmords in einem Sinn tragisch nennen, obgleich deßwegen das Stück noch keine Tragödie ist. Hier aber läßt sich das gleiche nicht einmal vom Stoff behaupten. Daß ein Mensch krank ist, kann man immerhin traurig nennen, an sich tragisch ist es aber keineswegs. Daß aber ein kranker Mensch nebenher auch eigensinnig ist, das ist eine sehr allgemeine Erfahrung, ist an sich widerwärtig aber niemals tragisch, denn sofern der Eigensinn ein Resultat geistiger Beschränktheit ist, befinden wir uns hier vielmehr auf dem ganz ausgesprochnen Gebiete des Comischen. Daß dieser Eigensinn gegen einen höhern Willen, das heißt hier gegen das Göttliche in der gedankenlosen Form des Orakels gerichtet ist, macht die Sache gar nicht tragischer; denn sofern das Orakel an sich ein begriffloses ist, so steht sich nur Beschränktheit und Beschränktheit, oder Eigensinn gegen Eigensinn gegenüber. Dadurch aber wird die Geschichte erst recht comisch. Es ist in der That eben so unvernünftig vom Orakel, wenn es zuerst die Pfeile des Philoctet und dann den Schützen Philoctet für nöthig erachtet um Troja zu bezwingen, als es unvernünftig von Philoctet ist, wenn er, der sich über seine Aussetzung beklagt, zugleich jeden Vorschlag zurückweist um wieder in die menschliche Gesellschaft einzutreten. Das alles wußte der Dichter ganz wohl; es kann ihm darum auch nicht eingefallen sein, in diesem Werke das zu liefern, was wir jezt eine Tragödie nennen. Aber seine Bühne mit einem Theaterstoff beleben, sie mit einer menschlich ergreifenden Begebenheit ausfüllen, das wollte er und mußte er wollen. Er hat also nur das producieren wollen, was wir etwa ein bürgerliches Schauspiel nennen würden. Die Charactere sind aus der Ilias, die Form unter der er sie hier vorführt, ist dasjenige, was wir jezt eine Intrike nennen. Intrike heißt Teuschung; ich intrikiere gegen einen heißt mit andern Worten: Ich veranlasse eine Person zu einer Handlung aus Motiven, an die ich selbst keinen Glauben habe, d. h. ich stelle ihm mit der Absicht ihn zu teuschen die Sache von einer Seite dar, daß er sie falsch auffaßt und bewege ihn dadurch, wider sein wohlverstandnes Interesse und vielmehr in dem

meinigen zu handeln. Das ist Intrike. Sie ist ein Product des egoistischen boshaften Verstandes, ist im theologischen Sinn die Kunst der Schlange, des Satan; sie ist aber im Weltlauf eines der gewöhnlichsten Werkzeuge zur Förderung menschlicher Zwecke. In der Poesie ist die lyrische Erregtheit des Individuums, wo es die Welt bloß contemplativ anschaut, ehrlicher sich selbst genügender Art, die an keine Teuschung mit selbstsüchtigen Absichten denkt; darum ist die lyrische Poesie nicht intrikierend, darum ist es auch Äschylus noch nicht, bei dem der lyrische Chor vorherscht; wir haben bei ihm eine merkwürdige einzelne Stelle hervorgehoben, wo der Chor eine intricante Wendung nimmt. Bei allen Völkern aber, wo sich ein wirklich nazionales Theater entwickelt hat, ist die Kunst der Intrike eines der wichtigsten Kunstmittel geworden, so bei den Griechen, den Spaniern, den Engländern. Wir Deutschen sind im Ganzen zu ehrliche, zu lyrische Naturen, um uns in einem Vorherschen der Intrike poetisch angeregt zu fühlen; darum sind wir so mittelmäßige Dramatiker. Wir haben nur einen einzigen Dichter gehabt, in dessen Natur, neben einem hohen lyrischen Schwung, die angeborne Neigung zur Intrike von Anfang an scharf hervortritt, und dieser Dichter ist Schiller; er ist darum nicht unser größter sondern eigentlich unser einziger dramatischer Dichter. Unser Göthe dagegen ist eine kerndeutsche Natur, aller Intrike fremd und darum ein höchst undramatischer Dramatiker.

Unser Stück ist also ein Intrikenstück, das zwischen drei Characteren spielt. Philoctetes ist das Opfer der Intrike, was der Franzose la dupe nennt, er ist krank und verhält sich leidend; von dem gigantischen Dulden eines Prometheus ist hier keine Spur; er heult und lamentiert wenn ihn sein Krankheits-Anfall schüttelt, er heult und lamentiert, wenn die Menschen ihn in seinem Sinne quälen; wo wäre da eine active duldende Kraft? Die höchste Aeußerung seiner Velleität oder Selbstthätigkeit ist daß er seinen Widersacher mit Schimpfreden überschüttet; das kann jeder Verstockte, Eigensinnige. Diesem Character nun steht Odysseus als die handelnde, aber nur unter Verstellung handelnde Kraft also als Intricant gegenüber; Neoptolemos ist der ehrliche offne Character, den er nach seinem Zweck als Mittel gebraucht. Unser Stück beruht also auf einem Lenker, einem Werkzeug und einem Opfer der Intrike. Als Nebenperson kann man viertens

den Chor bezeichnen, der hier keineswegs den lyrischen Character der äschyleischen Tragödie hat; nur an einer Stelle ist ihm eine längere lyrische Ausschweifung, ein Duett mit den Klagen des Opfers übertragen. Im ganzen übrigen Stück spricht er kaum ein Wort, das nicht ein einfacher confident des Neoptolemos, ein alter ehrlicher Bedienter auch sagen könnte. Diß ist ganz natürlich, die Natur des Intrikenstücks widerspricht dem lyrischen Character des Chors, und wenn das Stück einmal jenen Character hat, so kann man nur sagen, jene lyrische Chorpartie, von der wir eben gesprochen, ist noch ein fremdartiger Auswuchs der alten Tragödie, der mit unsrem Gedicht im Ganzen nicht mehr homogen ist und darum ein Fehler des Stücks. Die fünfte Person des Stücks, der verkleidete Schiffsherr, ist ein bloßer Statist, den der Intricant Odysseus auf die Bühne schickt, um eine Botschaft auszurichten und endlich die Erscheinung des Herakles am Ende ist das älteste Beispiel eines sogenannten deus ex machina, d. h. des Gotts der im Wolkenwagen heruntertriumphiert und die ganze dramatische Illusion über den Haufen wirft, indem vor diesem Machtspruch des Maschinengotts die ganze menschlich gedachte Collision sich in Nichts auflöst. So löst man bei uns jezt den dramatischen Knoten in der Oper, d. h. ohne alle dramatische Kunst.

Um uns den ganzen dramatischen Gehalt unsres Stücks recht anschaulich vor Augen zu stellen, thun wir wieder am besten, wir übersetzen uns die ganze Collision in unsre modernen Verhältnisse, indem wir alle Motive der Handlung beibehalten, statt der antiken Mythologie aber Menschen unsers Calibers und unsrer Bildung substituieren. Das geht etwa auf folgende Weise.

Ein reicher Lord in der Hauptstadt hat einen körperlich und geistig zerrütteten Sohn, den er wie es gebräuchlich ist in die Einsamkeit des Landlebens, in eine Pension, zu einem Geistlichen oder wie man will, hinausschickt, wo er ihn hinlänglich mit Geld versorgt, er aber nach seinem Geschmack möglichst von der Welt isoliert lebt. Der Sohn hat schon zehn Jahre in dieser Weise verlebt, hat sich an diesen Zustand gewöhnt, ihn gewissermaßen liebgewonnen, und ist, was sich aus der Einsamkeit von selbst ergiebt, nach und nach ganz menschenscheu und misanthrop geworden. Mittlerweile macht der vornehme Papa die zufällige Bekanntschaft eines berühmten Arztes, dem

er die Symptome der Krankheit seines Sohnes genau auseinandersetzt. Derselbe verspricht den Sohn zu heilen und weist ihm die unfehlbare Heilweise nach. Der Papa ist darüber erfreut und giebt seinem Secretär den Auftrag, den Sohn zum Zweck der Cur in die Stadt zurückzubringen. Man erwartet natürlich Widerspruch von Seiten des Kranken. Desgleichen erinnert der Secretär an den schlimmen Umstand, daß der Sohn als er noch im Hause war, gerade, in dem Secretär seinen gefährlichsten Feind dem Vater gegenüber zu erblicken gewohnt war, daß er ihn unter allen Menschen haßte, ihn für seinen speciellen Feind ansah und noch so betrachten wird. Es wird also ein junger Anverwandter des Hauses, ein Jugendfreund des Kranken, in's Vertrauen gezogen, der sich bereit finden läßt, in dem Plan mitzuwirken; dieser nimmt noch einen alten ehrlichen Bedienten mit und reist mit den beiden ab. Der Secretär hält sich natürlich im Hintergrund, während der Jugendfreund in Gesellschaft des Bedienten sich bei dem Kranken introduciert und leicht sein Vertrauen erweckt. Dem ungeduldigen Secretär aber geht die Sache zu langsam, und während der Jugendfreund auf bestem Wege ist, den Kranken nach der Stadt reisefertig zu machen, platzt er ungeschickt in die Gesellschaft herein. Der Kranke, seinen alten vermeintlichen Feind gewahrend, ist natürlich voller Argwohn nicht nur auf diesen, sondern auch auf den Jugendfreund, den er nun als ein bloß geduldiges Werkzeug seines Feindes zu entlarven meint. Der Jugendfreund, von den Leiden des Kranken persönlich afficiert, schwankt zwischen der pädagogischen Rolle die er zu spielen hat und seinen sympathetischen Gefühlen, ermannt sich aber noch in seiner Mission so weit, daß er dem Kranken bemerklich macht, der Papa habe gedroht, ihm seine Geld-Unterstützung zu entziehen und ihn in seiner Verstocktheit seinem Schicksal zu überlassen. Ueber diese trostlose Aussicht befällt den alterierten Sohn sein heftigster Krankheitsanfall und die ganze Operazion steht auf dem verzweifeltsten Punct, da plötzlich erscheint der Papa persönlich, der kranke Sohn wirft sich voller Zutrauen an den Hals des Vaters, der ihm den Heilplan und seine frohe Aussichten in die Zukunft mittheilt und die Comödie ist am Ende.

Das ist seinem Gehalt nach unser ganzes Stück. Herakles ist der reiche Lord, Philoctet der Kranke, Odysseus der Secretär, Neoptolemos

der Jugendfreund, der Chor der alte Diener und der Schiffsherr irgend ein Kutscher oder Hausknecht und die Geschichte ist fertig. Daß also Sophocles durch dieses Stück für uns der Gründer des Familienstücks, des Rührungsschauspiels, des sentimentalen Intrikenstücks geworden ist, daß er für uns der zukünftigen Bühne des Euripides und von da an des Menander, Apollodorus u. s. w. vorgearbeitet und sie begründet hat, das ist sein eminentes Verdienst, nicht aber das, daß er uns hier eine Tragödie im heutigen Sinn der Aesthetiker gegeben hätte. Man muß sein echtes wahrhaftes Verdienst von den Vorurtheilen der Vergangenheit isolieren, um es um so glänzender zu Tage treten zu lassen. Diß Stück steht dem Lustspiel noch viel näher als der Aias.

3. *Τϱαχινιαι.* — **Die Trachinerinnen** oder der Tod des Hercules, wie wir sagen würden.

Nachdem Schlegel auf den Philoctet eine sentimentale Lobrede gehalten hat, die über die dramatische Form auch nicht eine Silbe enthält, sagt er von dem vorliegenden Stück, es sei so schlecht, daß er gar nicht glauben könne, es sei von Sophocles. Andre dagegen haben seine Schönheiten anerkannt. Ich glaube, wenn wir sämmtliche hundert Stücke von Sophocles besäßen, Schlegel würde manches nicht nach seinem individuellen Geschmacke finden. Wenn man sich vorstellt, Sophocles habe sich die Insceneſetzung der griechischen Mythologie und Heldensage zur Lebensaufgabe gemacht, so muß man sagen, dieses Stück ist ein ganz vortreffliches Trauerspiel, ja ich möchte vermuthen, es stellt uns den Character der sophocleischen Tragödie villeicht in ihrer eigenthümlichsten Form dar.

Aias und noch mehr Philoctet sind homerische Helden, vor welchen schon der epische Sänger keinen besondern Respect an den Tag legt; sie brauchten darum auch auf der Bühne nicht mit besondrer Rücksicht behandelt zu werden. Anders ist es mit Herakles. Er ist für die griechische Religion das Ideal der Mannhaftigkeit, ein ganz vollkommner Mensch der aber zugleich ein Gott ist, der menschlich sterben muß um in den Olymp versetzt zu werden. Seine complicierte Lebensgeschichte ist aus der Mythologie bekannt und hier beim Publicum vorausgesetzt. Es galt ihn in die beschränkten Formen der Bühne

einzubürgern. Sophocles hat sich der Einheit des Orts unterworfen. Wir befinden uns vor dem Königspalast zu Trachis, wo Herakles Gemahlin Dejaneira wohnt und den auf Streifzügen abwesenden Gemahl erwartet. Die Zeit ist zwar nicht auf vier und zwanzig Stunden aber doch leicht auf wenige Tage zusammenzufassen. Einheit des Interesses ist vollständig da, sofern die ganze Handlung das Verhältniß der beiden Ehgatten zu einander umfaßt; aus der Construczion des Stücks ergiebt sich aber die Abnormität, daß die Gattin 800 Verse lang eigentlich das Stück allein spielt und erst nach ihrem Abgang und darauf gemeldeten Tod Herakles auf die Bühne kommt um das Stück zu beschließen. Die Schönheit des Stücks beruht auf der größern ersten Hälfte, auf dem Character des Weibes. Ihr Motiv ist nur Eifersucht, aber diese Leidenschaft tritt so sehr in der feinen und idealischen Milde auf, daß sie uns an das schönste erinnert, was zwei unserer größten Tragiker, der Spanier Calderon und unser deutscher Schiller auf die Bühne gebracht haben. Der Verlauf ist dieser:

Dejaneira erzählt in einem Monolog die Geschichte ihrer Brautschaft, wie der fabelhafte stierköpfige Flußgott Achelous sie umworben, aber Herakles ihn besiegt hat, in dessen Besitz sie sich glücklich fühlte, wenn sie ihn bei sich fesseln könnte. Aber er zieht durch die Welt nach Abenteuern. Eine Dienerin räth ihr ihren Sohn Hyllos auf Kundschaft nach dem Vater auszusenden was alsbald in's Werk gerichtet wird. Dann singt ein Chor von Jungfrauen und Dienerinnen des Schlosses und spricht der traurigen Dejaneira Trost ein, den sie aber abweist. Nun kommt ein Bote und bringt freudige Kunde von einem Sieg, den Herakles erfochten, er hat eine Stadt bezwungen und bringt Gefangne mit. Der Herold Lichas tritt auf mit den gefangnen Frauen, unter welchen die Königstochter Jole. Dejaneira will die trauernde ausfragen aber diese bleibt stumm. Diß ist ein Zug, der uns an Äschylus erinnern könnte, hat aber bei Sophocles wohl einen tiefern ethischen Grund. Jole, welche nachher als Nebenbuhlerin Dejaneirens auftritt, darf nicht sprechen aus sittlicher Scheu des Dichters. Zwei Frauen zugleich in Einem Hause ist dem Griechen ein undenkliches; für einen Eifersuchts-Zank wie wir ihn in der Maria Stuart finden, ist Sophocles Zeit zu schüchtern; Jole muß schweigen, daß es nicht zu unzarten Erörterungen komme. Man führt sie ab, und die Wahr-

heit kommt durch das umirrende Gerücht bald genug zum Ohr der Heldin. Lichas erzählt nun Herakles neuste Abenteuer, verschweigt aber vor ihr das wesentliche, was der andre Bote ergänzt, denn er sagt, Lichas habe es auf offnem Markt ausgeplaudert, Jole sei Herakles Geliebte und zu seiner Gemahlin bestimmt. Der zurückgerufene Lichas muß endlich die Wahrheit gestehn und Dejaneira gefaßt geht mit ihm, wie sie sagt, ihrem Gemahl eine Gegenbotschaft und Gabe zu senden. Der Chor singt die allgemeine Macht der Aphrodite. Dejaneira kommt zurück und eröffnet dem Chor, wie sie sich zu helfen gedenke. Sie hat das bekannte Gift des Centauren Nessus bewahrt, dem derselbe die Wirkung eines Zaubermittels zugeschrieben, um sich die Liebe des Gemahls zu erhalten. Sie hat ein Gewand damit genetzt, das sie ihm zusendet, um es beim Opfer als Festkleid zu tragen. Lichas geht damit ab. Chorgesang auf baldige Ankunft des Helden. Nun kommt aber Dejaneira wieder und ist in Sorgen. Sie fürchtet sie möchte etwas unrechtes gethan haben; ihr Argwohn ist veranlaßt durch etwas, das wir als ein Curiosum anmerken müssen. Nachdem sie jenes Gewand bestrichen und zwar mit einer Wollflocke, die sie in das Gift getaucht hat, wirft sie diese Flocke, wie sie sagt in die Flamme, es ist aber beigesetzt in den hellen Sonnenstral, und da begiebt sich das Wunder, daß die Flocke vor ihren Augen sich verzehrt und verschwindet. Man sollte glauben der Dichter habe die Schießbaumwolle schon beschrieben. Sie schließt aber daraus, es möge ein gefährliches Gift sein und gleich darauf tritt Hyllos auf und bestätigt den Argwohn mit einem Schlag, sie habe den Gatten gemordet. Nun erzählt er, wie der Vater beim Opfer das Kleid angezogen, es ihn aber in der Nähe der Flamme plötzlich als Gift angepackt und versengt habe. Nachdem das ganze Unheil heraus ist, geht Dejaneira ab. Der Chor will sie zurückhalten aber Hyllos verwünscht sie. Nun ein Trauergesang des Chors und gleich darauf die Amme, welche berichtet, Dejaneira habe sich erstochen, worüber Hyllos, der ihre wissenlose Schuld erkannt klage. Jezt wird Herakles sterbend hereingetragen, seine Klagen um den physischen Schmerz erinnern etwas an Philoctetes, doch, nachdem er Dejaneirens Schicksal erfahren, bestellt er noch sein Haus, und was uns einigermaßen comisch klingt, die gefangne Jole die seine Beischläferin gewesen, befiehlt er dem widerstrebenden

Sohn zu heirathen, was dieser aus Pietät endlich eingeht; dann verlangt Herakles vom Sohn und den Dienern auf den Öta getragen und lebendig dort verbrannt zu werden, was der widerstrebende Sohn endlich auch verspricht. Indem sie ihn hinaustragen, schließt das Stück.

Wenn wir im Auge behalten, daß dem Dichter die Catastrophe eine religiös nothwendige und gegebene war, so können wir in der That die ganze Anlage, die psychologische Entfaltung der Motive, ganz besonders aber den in der höchsten Milde der Gesinnung gehaltnen Character der Dejaneira nur bewundern. Hier sehen wir, was das griechische Publicum unter einem Trauerspiel verstand; wir sehen genau welche Vortheile und welche Schwierigkeiten dem Dramatiker sein epischer Stoff entgegenbrachte und wir können nur wiederholen, Sophocles hat daraus ein vortreffliches Trauerspiel gemacht, das uns an die schönsten Werke Calderon's und Schiller's erinnert. Von der Rhetorik des französischen Theaters wird man in diesem Stück gewiß keine Spur erkennen, so sehr es nach der Aeußerlichkeit der Einheiten dem Systeme dieser Bühne sich zu fügen scheint. Schlegel aber hat dißmal nicht verstanden, die Schönheit der Form des Werkes von dem roh mythologischen Stoff gehörig aus einander zu halten.

4. Ἠλεκτρα. — Electra.

Wir kommen hier an das zweite wirkliche Trauerspiel des Sophocles. Es ist höchst interessant, weil wir hier den Dichter in seiner historischen Stellung und dem künstlerischen Verhältniß zu seinem Vorgänger Äschylus beobachten können. Er hat sich nämlich denselben Stoff vorgesetzt, der bei Äschylus das zweite Stück der Orestie ausmacht. Daß es auf eine wirkliche Trilogie bei ihm abgesehen war, möcht' ich nicht behaupten. Der Mord des Agamemnon ist hier so vorausgesetzt, wie bei Äschylus diesem die Opferung der Iphigenia vorausgesetzt ist. Man konnte jeden einzelnen Moment der allbekannten Heldensage für sich in's Auge fassen und für jezt vom andern abstrahieren. Wir haben bei Äschylus gefunden, wie er zuerst eine glücklich gedachte Exposizion macht, dann ein weniger zu lobendes lyrisches Mittelstück einfügt, zum Schluß aber kurz gedrängt eine vortreffliche Catastrophe erfunden hat. Die Rohheit der Handlung

wird durch den Sturm und Eile dieser Partie bewältigt nnd dem Zuschauer erträglich gemacht. Man hat zum voraus den Argwohn, Sophocles milder Sinn werde dieser grausen That nicht recht gewachsen sein und das ist auch wirklich der Fall. Er hat sich nun bemüht von vornherein das Stück in fließenden Dialog zu kleiden, wodurch es unendlich an Anschaulichkeit und Lebenswahrheit gewinnt. Electra, die bei Äschylus mehr seitwärts gestellt ist, stellt er in die Mitte des Bildes und um sich besser exponieren zu können stellt er ihr nicht nur den Chor, sondern noch eine zweite, wohl jünger gedachte Schwester und Tochter Agamemnon's an die Seite, welche sinnlicher und nachgiebiger, der bösen Mutter sich aus Noth fügt, und mit der Electra in der heftigsten Opposizion lebt. Ägisth wird, um das Ereigniß des Tages wahrscheinlicher zu machen, als über Feld abwesend angekündigt.

Die Eröffnung ist wie bei Äschylus vor dem Palast des Königs, hier in Mycenä, einem Schloß zu Argos gehörig, das Grab Agamemnons aber ist außerhalb. Orest tritt mit Pylades und seinem alten Pfleger oder Erzieher auf. Diesem hat Electra den Orest als Kind übergeben, um ihn in die Fremde zu retten, was ein Grund des Vorwurfs für die Mutter ist. Pylades ist hier stumme Person, er ist nöthig um dem isolierten Orest bei der schweren That als Helfer zur Seite zu stehen, stumm ist er jedenfalls besser als wenn er bei Äschylus nur drei Verse spricht; als confident war er aber darum entbehrlich, weil diese Rolle dem ohnehin in die Handlung verflochtenen Pfleger mit übergeben werden konnte. Der Pfleger zeigt dem Orest das Land seiner Kindheit und ermahnt ihn seinem Plan getreu zu sein; sie hören noch Electra's klagende Stimme aus dem Haus und gehen dann bei Seite, um des Vaters Grab eine Spende zu bringen.

Nun tritt die von der Mutter gequälte Electra auf die Bühne, um ihre Klagen auszustoßen; sie wird unterstützt vom Chor; diese Weiber sind hier nicht als Sclavinen gedacht sondern als edle Jungfrauen der Stadt und Freundinen der Electra, welche man hier als zu ihrer Gesellschaft versammelt sich zu denken hat. Man sieht wie der Chor bereits anfängt, dem Dichter ein fremdes und entbehrliches zu werden. Es ist hier aber ein langes Klageduett zwischen den beiden. Endlich kommt die zweite Schwester Chrysothemis, und es kommt zur Erörterung von ihrer beiderseitigen Gesinnung. Diese ist von der

Mutter gesendet, um einen beunruhigenden Traum (wie bei Äschylus) beim Grabe des Vaters durch ein Opfer zu sühnen. Electra beredet die Schwester, das Opfer wegzuwerfen und dafür von ihr eine Kleinigkeit auf's Grab zu legen. Chrysothemis obwohl zagend entschließt sich hiezu und geht. Der Chor schöpft aus dem Traum Hoffnungen. Da kommt Clytämnestra und es kommt zwischen ihr und Electra zu bittern Erörterungen. Agamemnons Tod wird ganz auf Iphigenia zurückgeführt, das Argument aber von Electra zu nichte gemacht. Wie Clytämnestra nichts auszurichten vermag läßt sie sich von einer Dienerin ein Opfer reichen, das sie einem vor dem Hause stehenden Altar Apoll's weiht und dabei diesem ein heimliches, nur den Zuschauern nicht den Andern hörbares Gebet thut, worin sie um Glück für sich und nur in dunkler Andeutung um Abwehrung des Orest fleht. Während sie im Gebet vertieft ist, kommt der Pfleger, als verstellter Bote und wendet sich an den Chor, der ihn an Clytämnestra weist. Er meldet einfach Orestes sei gestorben, worüber Electra in Jammerrufe, die Königin in kaum verstellte Freude ausbricht. Sie will die Weise des Todes genau erfahren. Nun folgt, in der Mitte des Stückes, eine episch mit großer Kunst ausgeführte Beschreibung einer Wettfart bei den pythischen Spielen in Delphi, wie Orest mit dem Wagen stürzend gestorben sein soll. Die Kunst des Dichters beruht hier darauf, die Sache recht lebendig und wahrscheinlich zu schildern, damit Clytämnestra es glaube. Auf den Zuhörer kann der Bericht freilich nicht so wirken, weil er weiß, daß es nicht wahr ist. Diese epische Mitte des Stückes macht aber den schärfsten Contrast gegen die äschyleische lyrische Mittelpartie und hier ist es, wo der Dichter sich seinem Vorbild als überlegen allerdings darstellt. Clytämnestra ist als Mutter ergriffen, weiß sich aber des Gefühles zu erwehren durch die boshafte Entfremdung und Drohungen des Sohnes. Sie geht froh mit dem Alten hinein, ihn zu bewirthen. Nun folgt ein Ausbruch der trostlosen Electra, die der Chor nicht mehr zurückhalten kann. Da kommt die sanguinische Chrysothemis fröhlich zurück; sie habe eine frische Spende auf Agamemnons Grab getroffen, die könne nur von Orestes kommen; diese voreilige Hoffnung wirft Electra mit der Schreckensbotschaft nieder, und erklärt der Schwester jezt geradezu, sie beide müssen selbst die Mutter tödten. Gegen diese Zumuthung wehrt sich natürlich die

gutmüthige und schwache Chrysothemis, will aber darum die leibliche Schwester der Mutter nicht verrathen, sie warnt sie nur und geht. Der Chor rühmt die ausdauernde Electra, da treten Orest, Pylades und Knechte mit einem Aschenkruge auf. Electra, schnell hierüber belehrt, läßt sich die Urne reichen, und hält eine rührende Rede der Erinnerung an den Staub des Unglücklichen. Darüber wird Orest gerührt, und er giebt sich in einer kunstreich gehaltenen Entwicklung als Bruder zu erkennen. Diese Partie in Monostichien ist villeicht das schönste des ganzen Stückes. Nun Jubel der Electra, die es, ihrer nicht mächtig, dem Chor verkündet. Allgemeine Freude bis der Pfleger aus dem Palaste tritt und sie schilt, daß sie thörichter Weise jeder Klugheit Hohn spreche und das Geheimniß unzeitig verrathen werde. Nun folgt eine zweite Erkennungsscene; der Pfleger ist derselbe Alte, welchem Electra den Knaben Orest dereinst übergeben, um ihn aus dem Hause zu schaffen. Nun aber mahnt dieser, der That zu denken; die drei gehen in den Palast ab. Electra nach einem kurzen brünstigen Gebet an Apollos Altar um Gelingen, schleicht ihm nach, worauf der Chor kurz eine gespannte Erwartung ausdrückt; Electra kommt zurück, sie seien am Werk, sie wolle sie von außen bewachen. Nun Geschrei der Clytämnestra von innen. Von hier an hat Sophocles sicher mit bangem Herzen geschrieben, denn seiner ihm angebornen Milde mußte er entsagen, um der grassen Sage zu genügen. Wie Clytämnestra ruft: Erbarme dich der Mutter, spricht Electra auf der Bühne: Sie hat sich dein und des Vaters nicht erbarmt, und wie der Schlag fällt ruft sie: stoße doppelt! Die drei Männer kommen mit blutigem Schwert zurück; die That ist gelungen, aber Ägisth naht jezt von außen, sie gehen wieder hinein; Äegisth fragt Electra, ob die Todesnachricht wahr, was Electra teuschend bekräftigt und ihn in's Haus weist, wo er die Leiche des Orest selbst sehen könne. Da öffnet sich die Thüre, die drei Männer erscheinen, vor ihnen liegt die verhüllte Leiche der Clytämnestra. Nehmt das Tuch ab, sagt Ägisth, daß ich auch den Verwandten betraure. Erheb es selbst, erwidert Orest. Ägisth sagt, man solle die Clytämnestra dazu rufen. Sie ist dir nahe, erwidert Orest. Da erblickt er die Leiche. Nun zittert er. Du redest zu Lebendigen wie mit Todten, sagt Orest. Da ist ihm alles klar. Electra ruft, er soll ihn nicht weiter sprechen lassen. Orest weist ihn

in's Haus. Warum willst du mich nicht hier tödten? — Drinnen an der Stelle, wo mein Vater starb. So geh. — Nein geh du voran; du mußt sterben wie ich will. Würd' es doch jedem Frevler so ergehen, dann gäb' es ihrer weniger. So jagt er ihn hinein und der Chor schließt. Ich bemerke im voraus, daß Orests Schlußwort später in der Comödie des miles gloriosus wiederholt wird; ein Beweis daß es nicht recht tragisch ist.

Sophocles Stück ist ein kunstreich gebildetes Schauspiel aber die Catastrophe kann ich nicht loben; der Dichter hätte diesen Wettstreit mit Äschylus nicht eingehen sollen, dem er hier nicht gewachsen war. Seine weiche Natur konnte sich an diesem Greul nicht messen. Äschylus läßt den Ägisth zuerst tödten und dann folgt eine kurze ergreifende Verhandlung zwischen Clytämnestra und Orest. Diese fällt hier eigentlich weg, aber die Abschlachtung des nachher erscheinenden Ägisth ist viel weniger tragisch, er ist ein zu niedriges Opfer um das Stück zu beschließen und das beleidigt. Äschylus hat den ungeheuren Vortheil, daß er dem Muttermord unmittelbar die Furien auf den Fersen folgen läßt, und das ist wahr, groß, ergreifend. Hier ist der Muttermord durch den auf die Scene geschobenen zweiten gewöhnlichen Mord zugedeckt und der Mörder schließt mit einer moralischen Nutzanwendung, die in der That viel besser in die Comödie paßt als in die Tragödie. Sophocles hat also mit diesem Werke nicht nur nicht den Äschylus, er hat selbst die tragische Kraft seiner Trachinerinnen hier nicht erreicht.

5. Die Trilogie von Ödipus und seinem Hause.

a. Ὀιδιπους τυραννος. — König Ödipus.

Wir kommen jezt zur dritten Tragödie des Dichters, die man von jeher, schon seit Aristoteles und gewiß mit vollstem Recht nicht nur für sein größtes Werk, sondern für die Mustertragödie und überhaupt für den Gipfel dessen angesehen hat, was die griechische Tragik leisten konnte. Merkwürdig ist das Urtheil Schlegel's. Er sagt nämlich: die Sage von Ödipus sei die sinnreichste der griechischen Heldensage; doch scheinen andre wie Niobe größer gedacht. Ödipus habe einen weniger hohen Character wegen der Intrike die darin liege. Intrike sei eine

Verwicklung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringe. Das große sei hier daß Ödipus das Räthsel der Sphinx löse, dem doch sein eigenes Leben ein unentwirrbares Räthsel blieb u. s. w. Leztere Bemerkung kann man geistreich nennen; die erste aber, in einer Dramaturgie ausgesprochen, zeigt, daß Schlegel über das Wesen seiner Kunst nicht ganz im Klaren war. Ohne Intrike giebt es kein gutes Drama. Niobe mag ein besserer Vorwurf für die Sculptur sein, für das Theater ist sie gar keiner. Nur durch die Intrike wird es Ödipus.

Die Grundlage des Stücks soll wieder ein alter Fluch des Hauses der Labdakiden sein. Dieses Motiv wird uns langweilig. Bei jedem Haus, dessen Ereignisse lang aufgezeichnet werden, d. h. welches lange ein angesehenes war, kann es an Unglücksfällen nicht fehlen, und wenn wir alle unsern Stammbaum bis Adam hinauf wüßten mit allem was unsre Vorfahren gesündigt haben, dürfte sich wohl keiner vor dem Andern schämen. Glücklicherweise weiß man es nicht. Die hier dramatisch wichtigen Ereignisse dagegen liegen viel näher, sie beginnen in des Helden Vater Laïos, der in Theben regiert. Ödipus der die Stadt von der Sphinx befreite ist sein Nachfolger seit 15 Jahren. Die Scene ist vor dem Königspalast. Beim Beginn des Stückes ist die Stadt in Trauer gehüllt um eine Pest die im Lande wüthet, Priester, Kinder, Greise die den Chor bilden umlagern den Altar, um Errettung aus der Noth zu erflehen. Zu ihnen tritt Ödipus um sich vom Oberpriester das sagen zu lassen was er natürlich längst weiß; das ist für die dramatische Exposizion nothwendig; der Zuschauer soll es erfahren. Der König möge auch dißmal helfen; er sagt, er sinne längst auf Mittel, habe auch seinen Schwager zum delphischen Orakel gesandt um Rath zu holen. Dieser, Kreon, kommt jezt eben zurück. Der Gott habe gesprochen, man müsse den noch im Lande lebenden Mörder des Laïos aus dem Lande stoßen. Ödipus fragt warum man ihm früher nicht nachgeforscht. Die Noth um die Sphinx habe es damals verhindert. Ödipus will ihn jezt erkunden. Die Flehenden gehen von der Bühne, nur der Chor bleibt und singt zu Apoll, er möge der Seuche ein Ziel setzen. Nun spricht Ödipus zu den Bürgern, wer eine Spur von dem Mörder habe, soll es frei gestehen, Amnestie haben wenn er selbst damit verwickelt sei, er soll nur freiwillig das Land räumen. Dann

spricht er die ärgsten Flüche über den Mörder aus. Der Chor bemerkt, man sollte den Seher Tiresias befragen. Auch diesen hat Ödipus bereits beschickt, und er kommt eben heran. Dieser, als Blinder, wird von einem Knaben hereingeführt. Tiresias ist der Somnambüle oder Mantis, der die Gegenwart und das Kommende klar durchschaut, er weiß also den Gang des Trauerspieles, sagt ihn aber nicht. Erst wie der darüber erzürnte Ödipus ihn reizt, er sei von Kreon bestochen, um ihn vom Thron zu stürzen, da braust der fromme Seher auf und sagt ihm in's Gesicht: Du hast den Laïus getödtet. Ödipus ist von dem Wort betroffen und von hier an nimmt seine fieberhafte Unruhe, die Wahrheit zu erforschen, ihren Ausgangspunct. Nicht aber kommt er zu ruhiger Reflexion in sich selbst. Nachdem ihm der Seher gesagt, du hast den Laïus erschlagen, möchte ihm sonst wohl eine Erinnerung dieser That kommen. Nicht als ob Ödipus in dem Streit nach dem Sinne der Zeit ein Unrecht begangen hätte; daß Laïus sein Vater konnte er entfernt nicht ahnen, aber der Mord eines alten Mannes und seiner Begleiter ist immer ein Mord und Mord kann doch nicht Ödipus Gewerbe gewesen sein, denn so ist er nicht dargestellt. Der Dichter weiß das wohl und daher schreibt sich wie gesagt die ängstliche Hast des Ödipus nach Aufklärung aus äußern Zeichen, weil er innerlich eigentlich schon die Regungen des Gewissens oder das eigene Schuldbewußtsein mit sich trägt. Der Chor ist über diese Schuld noch ohne Bewußtsein und droht nur dem Mörder. Kreon kommt sich ob des Argwohns zu beschweren, den Ödipus sogleich mit Schmähungen überhäuft. Kreon setzt ihm ruhig auseinander wie thöricht es sei, ihn der Rebellion zu zeihen, doch wie sie noch certieren tritt Jocasta die Königin dazwischen. Diese will Ödipus grübelndes Sinnen nach Orakeln in leichtsinniger Weise lächerlich machen und widerlegen durch eine Prophezeiung die ihr geworden, Laïos soll durch den eignen und ihren Sohn fallen, was doch unmöglich, da ihn Räuber erschlugen und ihr eigen Kind mit verletzten Fußknöcheln (das wird aus dem Namen Ödipus herausetymologisiert) im Kithäron ausgesetzt wurde. Nun fällt den Ödipus die Angst der Gewißheit an, die er aber immer noch zurückdrängen will. Denn jezt kommt Zeit und Ort der That klar ans Licht, und Ödipus spricht, hier fast mitten im Gedicht, das Wort der Erkenntniß der That: Was hast du Zeus beschlossen wider mich

zu thun? Nun erzählt er Jokasten, wie bei seinem Pflegevater ihm einer vorgeworfen, er sei kein Kind des Hauses, wie er beim Orakel um Wahrheit der Sache geforscht, wie dieses ihm den Schreckensspruch gethan, er müsse den Vater tödten und die Mutter freien. Wie er darum die Heimat gemieden, in einem Hohlweg aber einen Alten mit seinem Knechte erschlagen. Eigentlich liegt nun alles am Tag, und die einzige Hoffnung, die sie sich vorspiegeln ist die, man soll den noch lebenden Hirten holen, der bei jenem Mord des Laius allein entkommen war. Jocasta will immer das Weiterforschen abschneiden, läßt aber doch den Hirten rufen. Der Chor singt von den Urgesetzen der Natur und dem Frevel wider sie. Jocasta kommt wieder und bringt dem Apolls-Altar ein Sühnopfer; da kommt ein Bote aus Corinth. Wir haben schon früher bemerkt, daß die Leute die man gerade braucht, immer vor der Thüre bereit stehen; es ist hier noch auffallender, daß gerade mitten in der Handlung nun ein Bote aus Corinth mit der Botschaft vom Tode des Pflegevaters ankommen muß. Diß nur zur Erinnerung, daß unser Stück zwar äußerlich in die sogenannte Einheit der Zeit sich fügt und scheinbar an einem Tage spielen könnte; aber die innere Wahrscheinlichkeit ist ganz dagegen. Es werden auf den einen Tag Zufälle zusammengetragen, die sich nur in einem längern Zeitraum so treffen können, und das Stück ist von dieser Seite durchaus nicht einer französischen Tragödie sondern bloß einer shakspearischen ähnlich. Daß die Bühne sich nicht verwandelt und der Chor die Pausen füllt, hat in äußern Bedingungen der antiken Bühne seinen Grund, durchaus nicht in der innern Anlage des Stückes. Also der Pflegevater Polybos ist gestorben, woraus nun Ödipus die Falschheit des Orakels erkennen will, falls er nicht aus Sehnsucht nach ihm gestorben sein sollte. Nur die noch lebende Mutter fürchte er jezt. Wie das der Bote hört, sagt er ihm, du bist ja gar nicht jener Sohn; ich selbst habe dich als Kind dem kinderlosen Polybos gebracht, von einem Knecht des Laïos empfing ich das Kind. Man fragt ob der noch lebe, der Chor vermuthet, das werde der alte Hirte sein, nach dem Jocasta gesendet. Nun erst ergreift Jocasta den Zusammenhang der Ereignisse, sie will noch einmal das Weiterforschen abschneiden, wie aber Ödipus nicht nachgiebt, geht sie in Verzweiflung von der Bühne. Ödipus erklärt das noch für Hochmuth, weil er von niedern Hirten abstammen

soll. Der Chor besingt etwas seltsam die Ehre des Kithäron. Der alte Hirte kommt und wird vom Boten erkannt, nach langem Streuben gesteht er auf Ödipus Drängen, das Kind das er aus Mitleid übergeben sei Laius Sohn gewesen. Nun ist alles am Tage und auch Ödipus geht in Verzweiflung ab.

In diesen ganzen 1200 Versen, wovon man aber gegen 170 als reine Chorgesänge abrechnen muß, ist die eigentliche drastische Bewegung dieses merkwürdigen Werkes enthalten. Bis auf diese Höhe steigert sich die Erwartung und Erfüllung. Nun ist alles gelöst, und das übrige ist nur das Zusammenbrechen der Verhältnisse und der Untergang der tragischen Individuen. Der Chor singt jezt von der Nichtigkeit irdischen Glücks. Ein Diener meldet das tragische Ereigniß. Jocasta hat sich erhängt und Ödipus mit den Spangen ihres Kleides sich die Augensterne ausgestochen. Nun wird der blinde blutige herausgeführt, er freut sich noch die bekannten Greise des Chors zu hören; dieser fragt, warum er diß gethan? Phöbos gebots, um nichts weiter zu sehen. Er fügt den seltsamen und schauerlichen Grund dazu, mit welchen Augen könnt' ich im Hades noch Vater und Mutter ansehen? Er meint also, seine Blendung gelte auch fürs Jenseits. Ja, sagt er, könnte man sich das Gehör rauben, wie das Gesicht, er thät' es auch, um ganz von der Welt abgeschieden zu sein. Nun kommt Kreon und will ihn in's Haus zurückführen, Ödipus aber will aus dem Land gestoßen sein, Kreon will erst den Gott darüber befragen. Ödipus bittet um ein Grab für Jokasta, segnet seine beiden Söhne, verlangt aber noch seine beiden Töchter zu sehen; sie werden gebracht, als stumme Personen. Ödipus bedauert sie, empfiehlt sie dem Kreon, will sie aber dann selbst mit in die Verbannung nehmen; im Zwiegespräch darüber treten sie ab und der Chor schließt mit dem Gemeinplatz, man soll keinen glücklich preisen eh sein Leben geschlossen.

Was für uns Moderne an dieser Tragödie mangelhaft motiviert erscheinen könnte, ist vorzüglich dreierlei. Vor allem das Orakelwesen, auf das eigentlich die ganze Fabel gebaut ist und das uns natürlich nicht den Eindruck machen kann wie den Alten, weil wir nicht daran glauben. Das zweite ist schon erwähnt, Ödipus ist der Mörder seines Vaters unwissend, aber immerhin ein Mörder, was ihm nicht einfallen will; diesen Einwurf haben wir oben ermäßigt. Schwerer aber wiegt

ein dritter, und der ist für unser Gefühl entscheidend. Ödipus heirathet seine Mutter unwissend, aber die Sache ist objectiv häßlich wegen der Ungleichheit des Alters. Im südlichen Land ist freilich ein Weib früher reif und der Sohn steht ihr im Alter dann näher, aber sie altert auch früher. Nach unsern climatischen Verhältnissen ist es ohne Widrigkeit nicht zu denken, daß ein Sohn seine Mutter freie. Hier war aber der Dichter an den Gang der Fabel gebunden, die ohne diese Verwicklung nicht denkbar ist.

Womit läßt sich nun diese größte Tragödie des Alterthums am schicklichsten vergleichen? Ich antworte: Mit der größten Tragödie der neuen Bühne, mit Macbeth. Diese Vergleichung möchte villeicht auf den ersten Blick barock scheinen, ich getraue mir aber, sie nachweisen zu können. Eine im höchsten Grade energische Mannes-Persönlichkeit, die zum Herschen geboren ist, ist beiderseits der Hauptcharacter; ihm steht zufällig sehr analog, ein ebenfalls leidenschaftliches, aber mehr sinnlich hingegebenes, weniger sittliches Weib zur Seite, die das Unheil beseitigen will aber es früher durchschaut und ihm früher erliegt, weil sie die schwächere Natur ist. Der cholerische Ungestüm, mit dem beide Männer wie fanatisch in ihr Unheil hineinrennen, ist überraschend analog. Ödipus auf der Höhe seiner Macht muß für scheinbar leichte Unachtsamkeiten büßen, auf die er nicht reflectiert hat, seine Schuld ist die verhüllte des alten Fatums; Macbeth erringt sich die Macht die seinem Character gebührt nur durch Schuld wider Recht und Pietät, die sich aber rückwerts an ihm rächen. Die antike Zweideutigkeit der Orakel hat sogar Shakspeare hier auffallend herausgehoben. Beide Helden brechen zusammen, bleiben aber im Untergang noch sie selbst, die energischen gebrochnen Naturen. Daß Ödipus blind aber lebend abtritt ist nur eine äußerliche Verschiedenheit der Fabel. Die eigentliche Substanz der Gedichte ist unleugbar analog gedacht.

b. Ὀιδιπους ἐπι Κολωνῳ. — Ödipus in Colonos.

Den König Ödipus schrieb Sophocles als er auf der höchsten Höhe seiner Manneskraft und seines Talentes stand und er mußte sich des hohen Gehalts seines Werks wohl bewußt sein; so ist die Tradizion sehr wahrscheinlich, daß er am Ende seiner Laufbahn, im

höchsten Alter, an eine Fortsetzung und Abschluß seines Meisterwerkes dachte. Es ging ihm wie Göthe mit dem Faust und vielen andern. Ein so kräftiges Drama konnte jezt nicht mehr entstehen, wohl aber ein elegisch-lyrisches Nachspiel für seine Tragödie, das darum manche moderne Gemüther um so einschmeichelnder anspricht. Es ist das längste Stück des Dichters.

Sophocles ist in dem Flecken Colonos bei Athen geboren, sein bemittelter Vater hatte dort eine Waffenfabrik; es ist zu vermuthen daß er im Alter sich wieder auf seinen anererbten Besitz ganz zurückgezogen. Daß er nun in einem Alter von nah an neunzig Jahren sich bewogen fühlte diesen seinen geliebten Heimatsort durch sein Talent poetisch zu verherrlichen, das ist ganz natürlich und menschlich. Neben Colonos lag der berühmte Eumenidenhain, den schon Äschylus gefeiert hatte. Er wird sein nächstgelegner Spaziergang gewesen sein, schloß abgelegne, mit heiliger Scheu betrachtete und vom Volk gemiedne Felspartieen in sich u. s. w. Daß nun der alte Herr seinen berühmtesten tragischen Character Ödipus an diesem Ort wollte sterben lassen, das war nur eine Apotheose seines eignen bevorstehenden Todes, er wollte sich das Scheiden vom Leben in einem rosigen Lichte der Phantasie verklären und so unmerklich wie möglich herausphantasieren. Daß bei diesem Vorwurf von einer dramatischen Verwicklung und ernsthaften Intrike keine Rede mehr sein kann, versteht sich von selbst; alles was im Stück geschieht, sind nur Grillen eines eigensinnigen alten Herrn, die er sich über die Welt macht; eine wirkliche Gefahr für seine Kinder hat Ödipus nicht zu überwinden, da der König Theseus als der hier Allmächtige immer hinter der Coulisse steht und jedesmal hervortritt, wenn der wunderliche Alte lamentiert. Die äußere Folge ist nun diese:

Die Scene eröffnet sich mit dem plastisch gedachten Motiv, daß der alte blinde Greis von seiner Tochter Antigone hereingeführt wird. Er ist durch seine Söhne aus Theben verstoßen worden und zieht als flüchtiger Bettler, von der Tochter geleitet durch die Welt, so kann er auch in die Nähe von Athen gelangen. Das alles ist rührende Situazionsmalerei. Die Bürger des nahen Colonos kommen in Aufregung, weil ein fremder Bettler sich keck in den Eumenidenhain hineinsetzt, den das attische Volk zu berühren sich scheute und der ihn dadurch entheiligt. Diese Bürger bilden den auch dißmal ganz pas-

siven Chor des Gedichts. Wie er ihnen seinen Namen sagt, so sind sie über den bekannten Fluchbeladenen vollends entsetzt. Er muß sich wenigstens außerhalb des geweihten Umkreises niedersetzen und bittet die Bürger ihm den König der Stadt Athen zu rufen, mit dem er zu sprechen habe. Nun kommt ein neues plastisches Motiv; Antigone sieht ihre Schwester Ismene hoch zu Roß mit einem thessalischen Hute gedeckt erscheinen, was uns ein Bildchen aus Calderon's Comödien in's Gedächtniß ruft. Sie bringt dem Vater schlimme Nachrichten von Haus. Der Fluch des Alten über sie hat bereits Früchte getragen. Die Söhne haben sich über die Succession entzweit, der jüngere hat den ältern aus der Stadt gejagt, dieser hat in Argos eine Heirath geschlossen und mit den Verwandten und Verbündeten den Feldzug wider Theben eröffnet und belagert die Stadt. Ödipus fürchtet, sie werden ihm auch nachspüren, da tritt König Theseus auf als Repräsentant des jung erstandenen bürgertüchtigen Athenerstaates und versichert ihn seiner Theilnahme und seines Schutzes. Ödipus wünscht nur in Ruhe seinen Tod erwarten zu dürfen. Nachdem aber der König sich entfernt, kommt Kreon als Abgesandter von Theben und des Königshauses. Er will Ödipus bereden zurückzukehren. Hier kommt wieder ein höchst unklarer und abgeschmackter Orakelspruch; die Theber wollen den fluchbeladnen Greis nicht in ihren Grenzen aber auch nicht in der Fremde begraben wissen, weil sonst sein Grab ihnen Gefahr von Feinden drohe, er soll sich darum an der Grenze ihres Gebiets aufhalten, dort sterben und dort sich begraben lassen. Das ist ein wahrhaft kindisches Orakel, das durchaus nicht weiß was es will. Wie Kreon den eigensinnigen alten Herrn nicht dazu bereden kann, läßt er durch seine Begleiter zuerst die Ismene, dann auch die Antigone festnehmen und fortführen und legt eben die Hand an Ödipus selbst, als der Schutzgeist Theseus wieder vortritt, Kreon verjagt und den Töchtern nachsetzen läßt sie wieder zu befreien, was auch geschieht. Theseus hat den trauernden verjagten Sohn des Ödipus Polyneikes getroffen, der den Vater zu sehen wünscht und sagt ihm das. Mit Widerstreben läßt er den Ausgearteten vor sich. Auch er will den Alten bereden ihm zu folgen, um seiner Partei den Sieg zu sichern, wird aber mit neuen Flüchen entlassen. Nun folgt als reiner Theaterstreich ein Gewitter und Donnerschläge, das ist für Ödipus ein Zeichen

des Zeus, das seinen Tod bedeute; er läßt Theseus noch einmal bitten, erklärt ihm, wie sein Grab den Athenern ein Segen sein werde, und bittet ihn ihn in den Hain der Eumeniden zu begleiten, wo er sterben müsse. Der Blinde wird auf einmal innerlich erleuchtet, er geht ungeführt den Weg voraus mit Theseus, die Töchter und die andern folgen. An einer Stelle im Wald, wo im Gestein eine Oeffnung sich findet, schickt er die andern zurück und tritt mit Theseus allein vorwärts, dem er noch ein Geheimniß in's Ohr sagt und dann mystischerweise verschwindet. Dann folgt noch eine Klage der Töchter, welche Theseus tröstet, der für sie sorgen will. Der heilige Ort wo Ödipus starb heißt aber von nun an Eingang in die Unterwelt.

Ödipus ist ein ganz passiver Held. Er ist alt, blind, krank; seine Söhne haben ihn verbannt, seine Tochter ist seine einzige Stütze im Elend. Er ist ein Gegenstand allgemeinen Mitleids durch sein tragisches Schicksal, außerdem aber, wie alle alten Leute, ein äußerst wunderlicher eigensinniger alter Herr, dem man nichts recht machen kann. Diß ist der psychologische Hauptinhalt der Fabel.

Es ist merkwürdig daß auch diese Fabel und ihr Hauptcharacter ein frappantes und gewiß ganz unwillkürliches Spiegelbild in der neuen Literatur gefunden hat, in Shakspeare's König Lear. Auch auf Lear lastet ein tragisches Schicksal, es ist aber ein Unglück, an dem das Alter fast in jeder Familie leidet; der alte Herr ist wunderlich und eigensinnig, den Kindern ist das ärgerlich; es kommt zu Streitigkeiten, die Kinder werden undankbar; solche Dinge fallen in jedem Hause vor. Es ist die Tragik des menschlichen Lebens überhaupt. Wirft sich einmal der Mensch in die Stimmung dieser Dissonanzen, so haben wir die hypocondre Lebensanschauung. Dem Unzufriednen ist dann alles nicht recht und er rüttelt an den Grundlagen des menschlichen Daseins. Die Hypocondrie findet in allem Grund zur Unzufriedenheit. Die Jugend klagt daß sie alt werden soll und hält es doch für's höchste Glück alt zu werden. Der Alte klagt daß er nicht mehr jung ist und daß er den Tod vor Augen hat. Alle Welt klagt über lange Weile und über Kürze des Lebens was sich gegenseitig aufhebt. In solchen Widersprüchen treibt sich der gemeine Menschenverstand herum und man kann sagen, wenn er sich nicht fortwährend selbst widerspräche, es fehlte ihm der Stoff zum Sprechen. Er stellt sich nur einmal auf

diese Seite, dann auf die andre, dann wieder auf die erste und so fort. Der Hypoconder klagt im Grund bloß darüber daß er sterben soll, denn der Lebensreiz widerspricht dem Tode; er möchte das Leben stabil, dauernd machen, und bedenkt nicht, daß der Lebensreiz nur darin besteht, daß es in Fluß und Bewegung ist. Der Reiz des Lebens basiert auf der Gewißheit des Todes; πάντα ῥεῖ hat schon Heraclit gesagt; das Individuum ist nicht für die Dauer eingerichtet; das Leben ist nur ein Vorübergehen durch die Lebensstufen. Den Widerspruch des perennierenden Individuums, das nicht sterben will, hat die bekannte Fabel vom ewigen Juden sinnreich ausgebildet durch die Verkehrung des Satzes in das Individuum, das nicht sterben kann. Das ist dann die Ironie jener Hypocondrie, die sich nicht mit dem Tode versöhnen will und hiezu nicht die moralische Kraft mitbringt.

Schlegel hat ausgesprochen, er ziehe dieses Stück allen andern des Dichters vor, weil es die Persönlichkeit des Sophocles auf's reinste und vollendetste ausspreche. Ebenso hat Tieck sich dahin erklärt, König Lear sei die größte Tragödie die je gedichtet worden. Diese Urtheile unsrer Romantiker stehen sich ganz parallel, sie zeigen eine große Einsicht in den Gehalt der Poesie, zeigen aber auch daß unsre Romantiker den eigentlichen Gehalt der dramatischen Form nicht erfaßt hatten. Solche passive Helden der Tragödie sind eine Spielart oder Abart des Drama, das seinen Namen vom Handeln hat; die wahrhaft dramatischen Helden dagegen sind König Ödipus und Macbeth.

c. Ἀντιγόνη. — Antigone.

Dieses dritte Stück des Ödipus-Sagenkreißes ist der Zeit nach viel früher geschrieben als die beiden voranstehenden. Sophocles soll im 25sten Jahre zuerst als tragischer Dichter aufgetreten sein, seine 32 ersten Stücke aber seien uns sämmtlich verloren; erst in seinem 53sten Jahre habe er die Antigone gedichtet und sie sei die frühste Tragödie die wir von ihm besitzen. Sie schließt sich aber in der Handlung hinter den Ödipus auf Colonos an, nur könnte man etwa die äschyleischen Sieben wider Theben noch dazwischen eingeschoben denken, so daß wir also eine tragische Tetralogie bekämen; denn im vorigen Stück sahen wir den Polyneikes zur Belagerung Thebens zurückkehren, bei

Eröffnung des folgenden sind die beiden Brüder bereits durch Wechselmord gefallen und was Äschylus dem Stücke anhängt, die Klage der Antigone über Polyneikes Leiche, das bildet den Ausgangspunct für unsre Tragödie. Sophocles ließ das Kriegsschauspiel beiseite und hielt sich an den romantisch sentimentalen Gehalt der aus der Fabel weiter zu spinnen war. Daß aber die Schlußscene des äschyleischen Stücks unsern Dichter auf diese Erfindung führte, darf man wohl voraussetzen.

Wir sind wieder vor dem bekannten Königspalast in Theben. Die Schwestern Antigone und Ismene treten auf. Antigone ist trotz Ismenes Warnung entschlossen des Bruders Leichnam zu beerdigen. Darauf singt der Chor der hier aus den greisen Rathgebern der Krone besteht, aber im Stück eine durchaus passive die Widersprüche vermittelnde Rolle spielt, und dankt dem Himmel daß der Feldzug beendet, der Feind abgezogen. Dann tritt Kreon, jezt als lezter Mann des Stamms König von Theben, auf; er wiederholt sein Verbot den Leichnam zu begraben; aber einer der Wächter kommt und meldet, zu ihrem Schrecken haben sie am Morgen den Leib mit Sand bedeckt gefunden. Wuth des Kreon, der den Wächter bestochen glaubt. Er droht, wenn sie die Thäter nicht erkunden, sie zu tödten. Der Wächter sagt, dann bleib' ihm nur Flucht übrig. Nun singt der Chor über die Künste die der Mensch ersonnen sich das Leben bequem zu machen, nur für den Tod hab' er kein Heilmittel. Da bringt der Wächter die Antigone, welche ihren Frevel wiederholt hat und darüber ertappt worden. Kreon kommt und Antigone gesteht offen was sie gethan. Sie beruft sich, den menschlichen Satzungen gegenüber, auf das ewige Gesetz der Pietät. Auf den Vorwurf, daß sie dem Feind des Vaterlands die lezte Ehre angethan, spricht sie den berühmten Vers: Nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da. Er verdammt sie zum Tode, zugleich mit ihrer Schwester, die er auch im Verdacht hat. Diese erscheint und wie sie der Schwester Schicksal erfährt, nennt sie sich selbst mitschuldig und verlangt mitzusterben, was aber Antigone widerspricht, sie bedarf ihres Beistandes nicht und will ihre That allein vertreten. Antigone wird nun als Verurtheilte abgeführt und der Chor singt vom Fluch des Hauses, der nun auch Antigone als die lezte zu verschlingen drohe. Wir sind jezt über 600 Verse, fast in der Mitte des Gedichts. In

den lezten Worten der Ismene kam aber der merkwürdige Vers an Kreon vor: Die Braut ermorden willst du denn dem eignen Kind? Daraus erfahren wir erst, daß Antigone mit Kreons Sohne verlobt ist. Damit beginnt so zu sagen ein neues Stück. Denn nun tritt dieser Sohn Hämon selbst auf. Kreon führt aus, wie er mit einer unlenkbaren schlimmen Frau doch unglücklich geworden wäre. Hämon warnt seinen Vater, sich nicht allein die richtige Ansicht zuzutrauen. Er wisse, daß die Stadt die That der Antigone bewundre und sie jezt beklage. Darüber entsteht natürlich Wortwechsel, der in bittre Drohungen ausartet. Hämon sagt, Antigone werde im Tode noch andere nach sich ziehen, und geht mit der Drohung, sie sterbe nicht wenn er lebe. Kreon erklärt nun dem Chor, wie Antigone sterben müsse. In einem Felsengrab woll' er sie lebendig einkerkern lassen, nur mit so viel Speise, als zur Sühne genüge, ein unklarer Begriff von nicht augenblicklicher Tödtung. Der Chor singt die Macht der Aphrodite. Nun erscheint Antigone im Geleite derer die sie zum Tode führen. Sie singt, vom Chor bedauert; sie klagt um den Verlust des Lebens und der ehlichen Freuden. Kreon tritt noch einmal aus dem Palast, um die Hinrichtung zu beschleunigen. Antigone freut sich den Verwandten im Hades zu begegnen; sie spricht den eigenthümlichen Gedanken aus, um einen Sohn oder Gemahl würde sie ihre That nie gewagt haben, weil ein solcher Verlust sich ersetzen lasse, aber da ihre Eltern todt könne sie nie wieder einen Bruder erwerben. Antigone wird abgeführt und unmittelbar darauf wird wieder der alte blinde Seher Tiresias hereingeführt, der durch ungünstige Zeichen erschreckt ist und sie daraus deutet, daß Kreon den Leichnam des Polyneikes nicht bestatte. Kreon höhnt ihn, er sei bestochen, Tiresias aufgebracht weissagt jezt schlimmeres, Kreon habe den Untern geweiht was dem Tag gehörte und den Leichnam den untern Göttern vorenthalten. Für diesen Frevel werde er in seinem eignen Hause büßen. Dann geht er, der Chor und Kreon selbst erschrickt, er will das Mädchen selbst wieder aus der Gruft befreien und will davon. Der Chor ruft die Landesgötter zur Hilfe herbei. Hier muß eine lange Pause gedacht werden. Denn nun kommt ein Bote und meldet das Unheil, Hämon habe sich umgebracht nachdem er Antigone im Gefängniß erhängt getroffen. Nun kommt die bis jezt nicht erwähnte Gattin Kreons Eurydike aus

dem Palast und läßt sich vom Boten das nähere sagen. Sie haben den Polyneikes begraben und das Grab der Antigone wieder aufgerissen. Hämon, am Halse der todten Braut hangend riß sein Schwert heraus und zuckte es auf den Vater, der entflohen; dann erstach er sich. Dieser Moment erinnert uns an einen aus Schillers Carlos; es fragt sich wohl ob Schiller des antiken Vorbilds sich bewußt war. Nun geht Eurydike stumm ab, Kreon aber erscheint die Leiche des Sohnes auf den Armen tragend die er betrauert. Dann wird auch noch gemeldet, Eurydike habe sich erstochen; das Haus wird geöffnet und man sieht ihre Leiche. Kreon klagt sich selbst des Doppelmords an. Er heult und wird von der Bühne abgeführt. Der Chor rühmt die Besonnenheit als das beste, womit das Stück schließt.

Dieses Stück hat zu allen Zeiten Hegel als das vortrefflichste unter den Sophocleischen oder allen griechischen gepriesen, aus dem Grunde, weil es das reinste Pathos der Antigone in der Collision des positiven Rechts mit dem ewigen ungeschriebenen Recht der Pietät entwickle. Dieser Gegensatz ist allerdings hier erschöpfend abgehandelt, was aber dem Stück von Seite der Kunstform fehlt, ist die dramatische Einheit. In der ersten Hälfte des Gedichts handelt es sich einzig um das eben erwähnte Pathos; dann erst wird von einem Liebhaber der Heldin gesprochen, der ihre Sache vertheidigen will, dem eignen Vater gegenüber aber unmächtig ist. Antigone beklagt zwar vorzugsweise die ihr entgangenen Ehefreuden, sie gedenkt aber bis an ihr Ende nicht mit einem einzigen Wort ihres Bräutigams. Von ihrer Seite ist also kein Funken von Sentimentalität vorhanden, die allerdings dem sittlichen Pathos das sie hier repräsentiert völlig widersprechen würde. Für unsre Anschauung aber zerfällt nun das Stück in zwei nur äußerlich verknüpfte Partieen. Antigone stirbt in ihrem Pathos. Ihr Liebhaber Hämon ist dagegen eine sentimentale Gestalt, die sich wegen ihres Verlusts den Tod giebt, darüber stirbt auch die Mutter, und der Vater ist somit doppelt gestraft. Das alles hängt zwar mit dem Schicksal der Antigone zusammen, allein bloß in der Figur des Kreon. Nun ist aber Kreon durchaus keine vom Dichter mit geistigem Gehalt erfüllte Persönlichkeit, er ist von trockenem Kanzleiverstand, der die Verordnungen polizeimäßig ausgeführt wissen will; er ist gar keiner pathetischen Erhebung, gar keines wirklichen Pathos fähig und am Ende ist

seine Verzweiflung die gemeine Verzweiflung des Philisters, die sich leicht curieren läßt. So sind aber von oben herab die geistig höhern Naturen, von Antigone auf Hämon, von ihm auf die Mutter und endlich den Vater herab immer den gemeinern zum Opfer gebracht, was nur als ein fürchterliches entsetzliches Schicksal erscheint, aber schlechterdings keine geistige Versöhnung in sich hat. Das Edle muß untergehen daß dem Gemeinen der Raum bleibe; das ist der Grundgedanke mit dem wir entlassen werden.

Ein Stück ohne innere Einheit kann kein gutes Schauspiel sein, allein diß Stück hat Elemente in sich, welche prophetisch die Zukunft der tragischen Kunst in sich schließen. Das Pathos der Antigone ist ein der antiken Tragödie specifisches Interesse, das in dieser Reinheit und Isolierung gedacht in der neuern Kunst kaum wieder so vorkommt. Daneben aber sind die sentimentalen Theile des Gedichts der Embryo einer ganzen künftigen Literatur. Denn ein sentimentaler Liebhaber wie Hämon repräsentiert schon ziemlich die Hälfte sämtlicher moderner Theaterhelden; zu einem förmlichen Liebesduett, wie es die moderne Kunst verlangt, kommt es aber in dem griechischen Stücke noch nicht; wir haben nur die einseitige Stimme des Mannes, Antigone ist keine Liebhaberin wie wir sie zu Hämon uns denken müssen. Sophocles ahnt das unendliche, das in der modernen erotischen Leidenschaft sich aussprechen möchte, er hat aber dazu die Worte noch nicht; seine Antigone ist in der That noch zu abstract, man kann sagen zu sinnlich hiefür; denn sie betrauert nur den Verlust der Liebesfreuden in abstracto, an dem Individuum Hämon ist ihr offenbar nichts gelegen, sie kann darum auch nicht erwiedern, was Hämon fühlt. Sophocles erregt also durch diß Werk in uns Ansprüche, die er in der That nicht erfüllen kann, denen der griechische Geist noch nicht voll gewachsen war und darum macht uns diß Werk den Eindruck des Zerrissenen Stückhaften. So ist auch das in der Catastrophe gehäufte Tragische der Motive viel zu stoffartig und hat wie gesagt an Kreon's Character kein geistiges Echo; Kreon ist für wahres Pathos zu stumpf wie Antigone zu abstract sinnlich ist. Das Stück kann uns darum in keiner Weise einen befriedigenden Eindruck machen.

Den zweiten romantischen Theil des Stücks können wir erst ganz in seinem Gehalte ermessen, wenn er mit der Vollendung dieser Probleme

in der modernen Kunst zusammengehalten wird. Einmal die Häufung der tragischen Motive in der Catastrophe führt uns abermals auf die Analogie des König Lear zurück. Oben haben wir in Ödipus den Character des König Lear erkannt, hier tritt Kreon in dessen Stellung ein, aber nicht als Character, der er kaum heißen kann, sondern die Analogie bezieht sich nur darauf, daß die äußerlichen Unfälle alle auf Kreon zusammenfallen und ihn als Familienvater vernichten. Die Scene wie er den todten Sohn auf den Armen hereinträgt ist ein schlagendes Spiegelbild des Lear mit der todten Cordelia, aber sicher keine Reminiscenz des Engländers.

Die zweite Analogie bietet nun der nur in Einer Scene spielende Liebhaber Hämon, den man den Embryo des shakspearischen Romeo nennen kann, ein Muster aller modernen, in ihrer Subjectivität unendlich vertieften und beim Verlust des vergötterten Individuum sich aufopfernden und zerstörenden Liebhaber. Aber dieser Romeo hat noch keine Julia, es ist ein modernes Pathos in ihm das in der antiken Welt noch kein Echo findet. Das griechische Weib war in der That noch gar nicht so gebildet, daß es eine Leidenschaft in dieser geistigen Intensität hätte fassen und erwiedern können.

Fassen wir nun unsre Trilogie zusammen, so hat sie der Dichter allerdings nicht als solche entworfen, er hat aber die spätern Theile so angelegt, daß sie mit dem dritten und frühsten eine Succession von Ereignissen bilden, wie sie die äschyleische Trilogie erforderte. In der Zeit hängen diese Stücke viel näher zusammen, denn von einer Zwischenzeit, wie hinter dem Agamemnon, wo Orest heranwächst, ist hier keine Rede. Wie Agamemnon bei Äschylus ist der König Ödipus hier die dramatisch straffste und durchgeführteste der drei Tragödien. Der Ödipus auf Colonos ist nur ein lyrisches Zwischenspiel sentimentaler Natur; die Antigone ist zwar ein Trauerspiel, aber seine Einheit ist mehr äußerlicher Art in den Ereignissen als innerlicher im Styl. Die beiden Töchter des Ödipus kommen schon im ersten Stück, doch nur als stumme Personen vor, im zweiten spielen sie passive Nebenrollen, im dritten spielt Antigone die Hauptrolle und ist die Basis der Handlung, allein als Zusammenhalt der ganzen Trilogie kann man sie nicht betrachten. Noch viel weniger aber Kreon; er ist zwar der durch alle drei Stücke active Character; allein in den beiden ersten

Stücken ist er ein bloßer Statist, er repräsentiert den gemeinen Weltlauf oder Menschenverstand, er ist mit einem Wort dem Pathos des Helden gegenüber der ordinäre Philister. Im dritten Stück wo nach dem Untergang der geistig begabten Naturen ihn die natürliche Succession auf den Thron gesetzt hat, fällt er naturgemäß in die obligate Schablone des gemeinen Tyrannen, und wie die geistige Natur der Antigone durch ihn untergeht, rächt sich ihre Opferung wieder auf ganz natürlichem Wege des zerstörten Familienglücks an ihm, und durch all diesen Jammer kommt nur wieder der alte heulende trost- und rathlose Philister zu Tage, als welcher er von der Scene geht und, wie man sich leicht vorstellt, bei einer Kanne Wein seinem Schmerz eine Grenze setzen wird. So nimmt aber das tragische Gedicht einen fürchterlich comischen Ausgang. Die Trilogie kann also nur Ödipus und sein Haus genannt werden.

Äschylus war eine strenge rauhe Natur von kriegerischen Sympathieen, ohne alle Sentimentalität, auf der Bühne durch äußern Pomp und Schwung der Sprache bis zum Bombast hin wirkend, fromm wie es ein Soldat ist, ohne viel über den Gehalt der Mythen zu grübeln, sie in ihrer großartigen ererbten Substanz erfassend und reproducierend. Sophocles, als wohlhabender Bürger in allen Bequemlichkeiten des Lebens erzogen und von der feinsten Bildung seiner Zeit, war dem ruhigen friedlichen Lebensgenuß zugethan, suchte den Härten der Gesellschaft durch practische Mäßigung der Leidenschaften entgegenzuwirken und diesen Zweck erreichte er durch Verweisen auf die Beschränktheit und die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur. Er predigte gegen den Uebermuth des Individuums, predigte Resignazion und Scheu vor dem Ewigen, Göttlichen; man hat ihn darum einen vorzugsweise religiösen Dichter genannt und das ist ganz richtig. Allein diese Religion war noch keine geoffenbarte, die religiösen Wahrheiten sprachen sich nur plastisch im Gehalt der Mythen und außerdem in der begrifflosen Form der Orakel aus. Hegel sagt irgendwo, die Orakelsprüche seien Deutungen natürlicher zufälliger Stimmen gewesen, welche die griechischen Priester, das heißt weise erfahrne Individuen aus der substanziellen Anschauung des Lebens dem Volke übermacht haben, es wäre so eine Art theocratischer Leitung der Volksangelegenheiten durch die Uebergewalt besonnener Lebensklugheit. Das ist einer-

seits wahr, anderseits aber treten uns die Orakelsprüche, und namentlich auch wie wir sie bei Sophocles finden, als auf die zufälligsten Aeußerlichkeiten gerichtet, als Prophezeiungen im gemeinsten Sinne des Worts entgegen. Somnambulismus erklärt wohl einen Zusammenhang geistiger Individualitäten und Einwirkungen auf einander, allein die zufällige Zukunft kann solche μαντεια nicht erklären. Das Orakelwesen ist also zuverlässig für uns voll der greulichsten Charlatanerie gewesen und damit ist es auch unabweisbar, daß die Religiosität des Sophocles für uns sich zum größten Theil in den abstrusesten crassesten Aberglauben verkehrt. Wir können das vorausgesetzte Zufällige nicht mehr für Gottesstimmen halten, denn eine wahrhafte geistige Voraussicht der Zukunft kann nur auf substanzielles wesentliches gerichtet sein. Diesen Sinn der μαντεια hat Schiller in der Jungfrau von Orleans ehr schön und für uns poetisch ausgesprochen, wo die Jungfrau die Schicksale des französischen Reiches im Geiste voraussieht, wie aber Agnes Sorel ihr Schicksal auch erfahren will, spricht die Prophetin mit dem vollen Bewußtsein einer geistigen Hellseherin: Mir zeigt der Geist nur große Weltgeschicke. Wer an die Interessen seiner Persönlichkeit gefesselt ist, kann nicht geistig in die Zukunft schauen.

Äschylus Tragödie war eine Art Oper, deren pomphafte Aufzüge, Chortänze und Chorgesänge durch Monologe und Zwiegespräche unterbrochen wurden und die so den Grund zum dramatischen Gedicht legten. Sophocles faßte von vorn herein den Dialog als das wesentliche auf und zum Zwiegespräch trat die Conversazion zwischen mehreren. Die Charactere sprechen sich in gewandter Darstellung ihrer concreten Interessen aus, jeder vertritt sein bestimmtes Pathos, den bestimmten Standpunct, den ihm als Character die vorliegende Handlung anweist; die Charactere werden dadurch wesentlich individuell und stehen im Contrast gegen einander; daraus ergiebt sich die plastische Verkörperung seiner mythologischen Fabeln. Diesen Kreiß scheint Sophocles nicht überschritten zu haben, zu einer Kühnheit wie in Äschylus Persern hätte er sicher nicht den Muth gehabt. Aber das ist nicht zu übersehen, daß sein individuelles Pathos bereits in das Sichzurückziehen der Individuen auf ihre persönlichen Neigungen eingeht, woraus für uns das Element des Sentimentalen herauskommt, wovon der im Volksbewußtsein gehaltene gediegne und strenge Äschylus noch keine

Ahnung hatte. Das Sentiment hat Sophocles auf die griechische Bühne gebracht, nur treibt er es nicht bis zur Sophistik der Leidenschaft, die seinem Nachfolger übrig bleibt. Seine Personen sind dazu zu rund, zu geschlossen in sich, sie sind noch zu viel Character. Man hat Sophocles wegen dieses substanziellen Gehalts immer für den eigentlichen Repräsentanten des griechischen gebildeten Volksgeistes angesehen. Die wichtigste That des Sophocles für die Kunst bleibt aber, daß er den lyrischen Chor, aus dem diese Kunst hervorging, überwunden und dem dramatischen Dialog subordiniert hat. Seine Chöre haben immer noch lyrische Schönheit, aber sie beherschen das Gedicht nicht mehr, sind bloßes Beiwerk und der Gehalt seines Drama läßt sich auch ohne die Chöre vollständig genießen.

Zweites Buch.

Das Schauspiel.

Euripides.

Euripides ist 16 Jahre jünger als Sophocles; er fiel in eine Zeit, wo die Beschäftigung mit Musenkünsten in Attica allgemein wurde und soll zuerst sich auf Malerei gelegt haben. Es war aber auch die Zeit, wo hinter der Poesie naturgemäß die Philosophie und in ihrem Gefolge die Rhetorik sich entwickelten so wie die Geschichtschreibung, überhaupt die Prosa und die Wissenschaft. Er soll persönlicher Schüler des Anaxagoras und später ein specieller Freund des 11 Jahre jüngern Socrates gewesen sein, der die Aufführung seiner Stücke niemals versäumte. Es war die Zeit der Sophisten, welche den alten gediegenen Volksglauben, die Religion nebst dem Aberglauben erschütterte und bei den Männern der alten Zeit sich die Vorwürfe der Aufklärung zuziehen mußte. Wir haben gesehen, daß Sophocles Lebensansicht auf der Religion ruht, die aber großentheils in der Form des abergläubischen Orakelwesens sich kundgab; wir haben aber auch gesehen, daß in die wahrhafte gediegene heroische Weltanschauung des Äschylus bei ihm bereits ein Bruch geschehen war, indem die in sich kehrende Reflexion das Element der Sentimentalität erzeugte. Sein Philoctet streift in die halbcomische Manier des Rührspiels und seine Antigone ist in der zweiten Hälfte romantisch-sentimental. Ueber diesen Zwiespalt hatte Sophocles noch kein klares Bewußtsein, obgleich er sich dessen mehr zuschrieb als Äschylus. Die jezt eintretende philosophische Bildung mußte aber zu einer umfassenden Ausbildung der Reflexion und damit auch zur systematischen Einsicht in das Wesen der Poesie führen. Der reine Glauben an die Mythen verschwand, die Kunst diente nicht mehr wahr-

haft dem Cultus, sie wurde sich Selbstzweck und damit erst freie Kunst. Diese Reflexionsbildung ist aber in der Poesie immer schon ein Schritt gegen die Auflösung. Die reine Mitte eines unbewußten Schaffens der Phantasie, das das Talent vollzieht, ist immer nur ein haarscharfer Uebergang, der sich nicht festhalten läßt. Ist die Kunst einmal hier angelangt, so wird der Poet nothwendig Reflexionsdichter. Dieser Moment trat auf der englischen Bühne mit Massinger, in Deutschland mit Schiller ein und mit diesen Dichtern hat Euripides die meiste Aehnlichkeit. Das gediegene Pathos nähert sich der weicheren Rührung; Aristoteles nennt unsern Dichter geradezu den τραγικώτατος, den tragischten. Die psychologische Entwicklung gilt jezt mehr als die Fabel, die nur noch den Faden der Ereignisse giebt; damit ist aber gegeben, daß die gebildete Redekunst in die formellen Redekünste, in die Sophistik der Leidenschaften verfällt, die zwar dem entwickelten Drama unentbehrlich ist, aber für die dramatische Handlung, die sich plastisch abspinnen sollte, doch nur Mittel sein darf. Sie wird gerne Zweck oder Hauptzweck, und auf diese Klippe lassen sich alle Verirrungen zurückführen, die man dem Euripides von jeher vorgeworfen hat. Euripides steht unsrem modernen gebildeten Bewußtsein viel näher als seine Vorgänger; den griechischen Aberglauben können wir nicht verehren, die Mächte der Reflexion dagegen sind allgemein menschliche, die auch heute noch gelten. In dramatischer Hinsicht wirft man dem Euripides vor, daß er stehend die Exposizion in einen Prolog verkleidet, was allerdings kein Fortschritt heißen kann; der Dialog ist jezt völlig frei, nur führt die Rhetorik in die Abwege langer Declamazionen; dem gegenüber wird aber auch wieder der rasche Wechsel des Zwiegesprächs in den Monostichien festgehalten. Der Chor ist nur noch äußerliche Zierat und man sieht daß ihn der Dichter völlig entbehren könnte. Euripides, der alles mit vollem Bewußtsein anlegt, neigt sich zur Manier. Sein Unglück ist, daß wir von ihm nicht wie von Äschylus und Sophocles nur die besten Stücke besitzen und die schwächern nicht; wir haben von seinen etwa 70 Tragödien 18 und ein Satyrspiel. Wir wollen sie einzeln betrachten. Sie voraus zu classificieren möchte wenig Werth haben und es läßt sich über diesen Punct eher zum Schluß etwas sagen.

1. Ἄλκηστις. — Alceste.

Villeicht ist kein Stück des Euripides passender, uns in seine eigenthümliche Dichtweise einzuführen als gerade dieses. Auch er bleibt bei dem hergebrachten epischen mythologischen Sagenkreiße, da dieser Stoff eine unversiegliche Quelle von Motiven bietet und als das reine Product des griechischen Geistes das allgemeine Volksbewußtsein ausfüllt und repräsentierte. Er hat aber vor den Fabeln als solchen nicht mehr die populäre Scheu, sondern von seinem höhern Kunstbewußtsein aus weiß er sie unter allgemeine Gesichtspuncte zu bringen, die Grundgedanken herauszuheben und so den eigentlichen Sinn des symbolischen Mythus dem Zuschauer klar zu machen. Daß dieses Geschäft schon an den Razionalismus anstreift ist natürlich; es fragt sich nur, ob der Dichter seinen Figuren, die ihm nicht mehr fremde Götterbilder sind sondern Producte seiner künstlerischen Produczionskraft, ob er sie wirklich mit Fleisch und Bein in's Leben stellen und sie vor uns als Individuen lebendig zu machen versteht. Der Dichter hat hier die bekannte Sage von Admet und Alceste jedenfalls auf geniale Weise aufgefaßt. Er begreift vor allem, daß die Sage eine Wahrheit, aber auch eine Abgeschmacktheit einschließt. Admet soll dem Tod entgehen, wenn eines seiner Angehörigen für ihn sterben will. Daß Admet dieses Geschenk annimmt erniedrigt seinen Character, es ist nicht männlich; es ist unzart daß er das Opfer von seinen alten Eltern verlangt, es ist schön, daß seine Frau sich freiwillig dazu hergiebt. Es liegt darin eine tiefe psychologische Wahrheit. Eltern, sie mögen die Kinder lieben so viel sie wollen, können im Ernst nicht ihr Leben für sie aufopfern wollen; der wahre Grund daß der Alte weniger am Leben verliere als der Junge, kann die natürliche Lebenslust niemals überwinden, der Alte hängt vielmehr am zähesten am Lebensrest und ist am wenigsten der Aufopferung fähig, natürlich, weil das Alter die Kraft und Energie der Persönlichkeit schwächt und ein solcher Entschluß doch nur aus der Energie und Elasticität des Geistes herausspringen kann. Das Weib ist eher zu einer Exaltazion der Aufopferung für den heiß geliebten Gatten zu bringen, auf welchen sie ihre ganze Existenz gegründet hat; es sind viele Weiber für den Mann oder aus Schmerz um seinen Verlust gestorben. Diese Wahrheit liegt in der

Fabel; das andre, die comische Collision zwischen Sohn und Vater war aber daraus nicht zu entfernen. Glücklicherweise hatte aber die Sage eine Lösung des Knotens in der Figur des Hercules angeboten und diesen ergreift der Dichter, um seinem Bild eine künstlerische Abrundung zu geben. Die Hauptfabel der Ehgatten ist rein sentimental, dem muß nun der lebensfrische Herakles als Gegengewicht zur Seite treten und er ist mit der köstlichsten Laune als wahrhafter Humorist eingeführt und geschildert.

Der Prolog dieses Stücks kann keinen Tadel verdienen, obwohl er rein allegorisch ist. Es ist das einfachste Mittel, den Zuschauer auf den Standpunct zu setzen, den der Dichter beabsichtigt. Apoll, der mit dem Bogen wie der vaticanische auftritt, hat nach der Sage in Admet's Diensten gestanden, er ist die dem Hause befreundete Gottheit, die die Fabel bedingt. Dazu tritt nun der Gott Thanatos, der allegorische Tod, eine auf dem Theater allerdings niemals beliebte Persönlichkeit. Die Alten haben ihn aber nicht als das verweste abstracte Gerippe, als den Knochenmann abgebildet, wie unser Mittelalter, sondern eher verhüllt, er hatte schwarze Flügel und ein Schwert in der Hand, was auf den abgehauenen Lebensfaden deutet, das symbolisch ein Abschneiden des Stirnhaars genannt wird. Der Tod fragt Apoll, wozu es denn hier des Bogens bedürfe, und Apoll erwiedert das in Schiller's Tell wieder vorkommende Wort: Ich bin gewohnt ihn am Arme zu tragen. Da er dem Tod sein Amt nicht schmälern kann, sagt er, es werde ein andrer kommen, der ihm die Beute wieder entreißen soll; so ist der Inhalt des Stücks voraus angegeben. Dem Dichter ist es, wie Lessing sagt, nicht um das was sondern um das wie zu thun und darin müssen wir ihm beistimmen. Die Form macht den Dichter.

Wir sind vor Admet's Palast zu Pherä in Thessalien, wo er als König d. h. als kleiner Dynast (als Baron im Sinn des Mittelalters) Hof hält. Das Stück eröffnet der Chor in zwei Halbchöre getheilt; es ist vollkommen derselbe Inhalt den der moderne Dichter den Bedienten in den Mund legt; sie reden hin und her über Alceste, welche im Todeskampfe liegt, was eine heraustretende Dienerin bestätigt. Der Dichter behandelt diese ganze Partie rein menschlich, er beschreibt wie eine dem göttlichen Willen ergebene Frau sich in ihr Schicksal

findet und mit Schmerzen die Ihrigen sterbend zurückläßt. So ist auch der Gatte geschildert, er fleht sein Weib an, ihn nicht zu verlassen, was doch eben der Sinn der Fabel verlangt, der Dichter giebt sich also hier völlig der Situazionsmalerei hin, wie es Shakspeare überall zu thun pflegt.

In der zweiten Scene sieht man nun Alceste, von Admet gehalten, ihre beiden Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, und den Chor, der gleichsam als der Hausfreund in's Haus eintritt. Solche Scenen werden auf dem englischen Theater immer dadurch sichtbar, daß irgend ein Vorhang weggezogen wird, wodurch der Zuschauer in das Innere des Hauses blickt; einer ähnlichen Vorrichtung haben wahrscheinlich auch die Griechen sich bedient. Alceste sieht in der Fieberphantasie den drohenden Todesweg. Sie kommt noch einmal zu sich und bittet den Gemahl, nach ihrem Tode keine zweite Frau zu nehmen, daß ihre Kinder keine Stiefmutter bekommen; er verspricht es feierlich. Dieses alles bis zum Todesmoment ist mit völliger Lebenswahrheit, darum wie es uns scheint ganz modern und in den einfachsten Motiven dargestellt, dann kommt die Klage des kleinen Sohns, des Gemahls und des theilnehmenden Chors. Admet befiehlt eine Landestrauer und rüstet das Begräbniß zu, während der Chor die Gestorbne im Trauerlied feiert.

Nun sind wir wieder im offnen Schloßraum und von außen tritt der wandernde Herakles zu den Hausfreunden des Chors, auch Admet tritt heraus und giebt dem fragenden Herakles zweideutige Antworten, so daß dieser glaubt, nur eine Anverwandte sei gestorben; er will sich um ein andres Quartier umsehn, aber Admet leidet das nicht und läßt ihm durch den Diener die Fremdenzimmer im Nebenhaus anweisen, wohin Herakles abgeht. Der Chor rühmt das gastfreie Haus. Nun tritt Admet zum Begräbniß oder zum Gang nach dem Scheiterhaufen heraus. Dann tritt des Admet Vater auf um vor dem Trauergang der Todten noch ein Lobeswort zu sprechen und hier erfolgt der oben angedeutete Wortwechsel, der für unser Gefühl freilich widerlich ist. Da die Verkehrtheit die in der Fabel liegt nicht zu umgehen war, hat sie der Dichter wenigstens dialectisch durchgeführt und breit getreten, was aber freilich nicht tragisch ist und bereits an den comischen Styl erinnert. Nachdem sie sich sattsam gescholten geht der Trauerzug

unter dem Chorgesang von der Bühne. Jezt kommt von der andern Seite der Diener zurück und klagt, wie der wilde Herakles im Hause wirthschafte. Er schmaust, trinkt, singt und krakeelt und kommt jezt selbst etwas angetrunken auf die Bühne, bis ihm der Diener die Wahrheit gesteht, die Frau des Hauses sei gestorben und begraben. Herakles ist nun beschämt und will seinen Fehler wieder gut machen. Er sagt, er wolle noch am Scheiterhaufen die Todte dem Thanatos abringen und wenn das nicht gelinge, sie selbst aus dem Hades zurückholen, womit er abgeht. Nun kommt der Trauerzug zurück und Admet stimmt mit dem Chor neue Klagen an. In der Rede Admet's sind die Motive wieder sehr schön benützt, bei dem leerstehenden Haus fällt ihm die einstige Brautfeier ein, der Chor weist ihn auf die unentrinnbare Nothwendigkeit.

Nun folgt die bedeutende Schlußscene. Herakles kommt zurück, ein verschleiertes Weib führend. Er entschuldigt sich für sein voriges Betragen, fügt aber eine Bitte bei, er habe im schweren Wettkampf ein Weib, eine Sclavin als Preis davongetragen, die er dem Admet zur Aufbewahrung gebe bis er aus seinem nächsten Strauß glücklich zurück sei, im andern Falle mög' er sie behalten. Admet bittet ihn, das junge Weib anderswo unterzubringen, denn nehm' er sie als Sclavin in's Haus, sei sie der Verführung preisgegeben, und wollte er ihr der Gattin Gemächer einräumen, fänd' er Tadel, auch berühre ihn schmerzlich, daß die Fremde ganz die Gestalt seiner Alceste habe. Nun Wortwechsel, worin sich das Geheimniß nach und nach enthüllt, der Widerstrebende muß das Weib aufnehmen, endlich bei der Hand hineinführen, wie Herakles sie entschleiert. Der kitzliche Schluß ist jezt absichtlich kurz abgemacht. Entzücken Admet's, Dank gegen Herakles, nur das Weib bleibt stumm, Herakles sagt, erst nach und nach gehört sie wieder dem Leben, sie wird am dritten Tage reden. Dann Schluß.

Wie fein dieser Zug gedacht ist, daß man das Geheimniß des Todes nicht aufdecken soll, zeigt uns eine merkwürdige Analogie mit Shakspeare's Wintermährchen. Dort ist nur von einer Todtgeglaubten die Rede, wie sie aber der Gemahl wieder lebendig findet, spricht sie nur einen kurzen Segen über das Haupt ihrer Tochter und giebt sich der Umarmung des Gemahles völlig stumm hin. Diesen tiefen Sinn der Situazion hat Shakspeare geahnt wie Euripides und man kann

wohl mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dem Engländer war das griechische Vorbild, dessen Stoff mit diesem keine Verwandtschaft hat, völlig unbekannt. Aber der Genius ist zu allen Zeiten derselbe und er nur findet das Rechte. Eine Hinneigung des Stücks zum Satyrspiel hat man darin finden wollen, daß es etwas kürzer ist als die übrigen Stücke des Dichters, noch mehr in der Rolle, die Herakles spielt.

Man hat die Bemerkung gemacht, das Verfahren des Herakles mit der Leiche habe keinen andern Sinn als die bekannte Erfahrung, daß man Scheintodte wieder in's Leben zurückrufen könne. Man könnte anführen, Euripides habe absichtlich nicht deutlich ausgesprochen, ob die Frau auf dem Scheiterhaufen verbrannt oder begraben werden soll, denn beides wird genannt. Im ersten Fall wäre natürlich das fragliche Mittel unanwendbar, auch sagt Herakles, er habe die Frau vor'm Eingang zur Unterwelt, am Grabeshügel aus dem Hinterhalt dem Tode abgerungen, dadurch würde aber die Rückkehr des Trauerzuges unklar. Einer so ganz razionalistischen Erklärung dürfen wir uns aber nicht völlig hingeben. Daß Euripides auch hieran gedacht hatte, ist möglich, er konnte aber unmöglich das seinem Publicum präsente mythologische Motiv so gänzlich auf den Kopf stellen, wenn er überhaupt noch einen dramatischen Effect erreichen wollte.

Eine viel wichtigere Betrachtung ergiebt sich aus diesem Stück auf folgendem Wege. Die Griechen oder Äschylus hatten die Tragödie gefunden als ein rein pathetisches tragisches Kunstwerk. Die Einseitigkeit des Pathos begriffen sie wohl, jedes Pathos provociert den Spott und die Parodie, und das hier um so mehr, als ihre Bühne unzweifelhaft aus der volksmäßigen Posse herauswuchs. Um diese Gefahr abzuwehren, wurde der Scherz in das nachfolgende Satyrspiel verlegt und so das Hauptgedicht einheitlich und rein erhalten. Wir haben inzwischen aber schon bemerklich gemacht, daß das energisch und einseitig angestrengte Pathos des Äschylus sich zu Zeiten schon dadurch rächt, daß er aus seinem abstracten Pathos an einzelnen Stellen, wie unwillkürlich in die derbsten Realismen herunterfällt, welche seiner Dichtung nicht homogen sind. Diesen Mangel sahen wir bei Sophocles vermieden; er fiel aber in einen villeicht schwereren Fehler. Wir haben wenigstens am Aias, am Philoctet, in der zweiten Hälfte der

Antigone nachzuweisen gesucht, daß der Dichter, sicher unwillkürlich, ohne Wissen und Willen, aus der tragischen Catastrophe in eine umschlagend comische Parodie verfällt, welche dem tragischen Gedicht noch viel weniger zukommt. Euripides aber begriff aus diesen Vorgängen, daß das einseitige Pathos dieser Gefahr nur dadurch entgehen kann, daß der Dichter von vornherein mit Freiheit und Bewußtsein die Gegensätze des Pathos und des Scherzes in seinen Plan aufnimmt und von diesem Standpunct aus arbeitet. So hat er hier die Tragödie der Alceste mit dem Satyrspiel, das Herakles unzweifelhaft spielt, in eine höhere Einheit verbunden. Damit ist aber ein welthistorischer Fortschritt gethan. Denn jezt erst ist das vollkommene Schauspiel gefunden, das keiner vernichtenden Parodie bedarf und ausgesetzt ist, weil der Feind desselben in sein eigenes Interesse mit aufgenommen ist.

Damit ist alles gesagt. Aus diesem Princip haben sich die modernen classischen Bühnen, die spanische und die englische entwickelt, die jezt auch die deutsche, die scandische und selbst die neufranzösische romantische Bühne als die wahrhafte vollendete Bühnenkunst anerkannt haben und wir haben darum dieses Stück vorangestellt, um zu zeigen, welchen ungeheuren Fortschritt die Bühne dem Euripides verdankt.

Auf diesen großen Schritt ist Euripides im Laufe seiner Theaterthätigkeit gelangt, er hat das aber keineswegs als abstractes Princip vorangestellt, denn in der Mehrzahl seiner Werke steht er noch auf dem Standpunct der sophocleischen Fabel, nur daß er bei den einen die psychologische Entwickelung und die Dialectik der Leidenschaften reicher entwickelt, was eben zu jener Entdeckung führte, bei andern aber unter den tragischen Cothurn herunterfällt und zuweilen comisch wird, womit eben der Beweis sich darstellt, daß seine Tragik aus Pathos und Comik gemischt ist und die beiden Pole dann auch einzeln für sich heraustreten konnten. Euripides hat darum nicht nur die griechische Tragödie vollendet und abgeschlossen, er ist auch der unmittelbare Uebergang und Schöpfer der sogenannten neuen Comödie, die aber wie es scheint in Sicilien zuerst gefunden, sich erst 150 Jahre später in Athen entwickelte, weshalb auch ihre Heroen, Menander und Philemon, ganz offen bekannten, Euripides sei ihr eigentlicher Lehrer und Meister.

Wenn wir uns nun von dieser Alceste ab zu denjenigen Stücken

wenden, wo der Dichter sich vorsetzt, wirkliche reine Tragödien zu liefern, so müssen wir sogleich beifügen, die spätere französische Bühne, nebenher auch die italienische, hat an dieser Abstraczion des Pathetischen der einseitigen Tragödie festgehalten, die alles comische ausschließt und darum nothwendig die Parodie provociert. Es kommt in Paris keine classische Tragödie auf das théatre français, daß nicht die kleineren und Vorstadttheater unmittelbar darauf die Parodie vorbrächten; die shakspearischen Tragödien lassen sich nicht parodieren, weil sie das comische Element in sich selbst haben. Diesen Punct im Euripides hat Schlegel in seiner Dramaturgie ganz übersehen und diß Versehen ist der größte Mißgriff seines schönen Buches. Er hatte sich vorgesetzt, seine Bewunderung für die griechischen, spanischen und englischen Classiker gleichmäßig auszusprechen, nebenher die von Lessing begonnene Bekämpfung der Vergötterung, welche im vorigen Jahrhundert mit dem französischen Theater getrieben wurde, weiter zu führen und zum Abschluß zu bringen; er faßte aber den Punct nicht heraus, wo gerade das griechische Theater mit dem englischen und spanischen zusammenhängt, er tadelte Euripides dafür, daß er von dem idealen Gehalt des Sophocles abfalle, er übersah daß die Fehler der französischen Tragödie von dem griechischen Standpunct des Äschylus und Sophocles und nur theilweise des Euripides ihren Ursprung nahmen, kurzum er tadelte an Euripides dasjenige was er an Shakspeare und Calderon bewunderte.

2. Ἱππολυτος. — **Hippolytus** oder bei uns **Phädra.**

Ἱπ. στεφανηφορος der Kranztragende heißt er bei den Grammatikern, weil der Dichter das Stück in zwei Recensionen ausgegeben haben soll, zum Unterschied von der ersten. Das Stück scheint später als Alceste geschrieben.

Es ist eine für die Geschichte des Theaters wichtige That, daß Euripides die Geschlechtsliebe zuerst als den einheitlichen Stoff einer Tragödie behandelt, denn darin hat er die reichste Nachkommenschaft von Bühnenstücken eröffnet. Dieser Stoff ist freilich ihm nur von der pathologischen Seite theatralisch, es ist die einseitige Liebe des Weibes, die hier noch in Collision mit der Sitte, mit der Grundlage der

Familie tritt. Die athenische Localsage hat dem einheimischen Heros Theseus in seiner Familie dieses Unglück aufgebürdet. Er hat einen erwachsenen mit einer Ausländerin erzeugten Sohn und im spätern Alter wieder eine junge Frau geheirathet, die aber bereits auch Kinder hat. Diese verliebt sich in den Stiefsohn und zerstört sich und ihn durch diese Leidenschaft. Die Sage hat alle Schuld auf die Leidenschaft des Weibes gewälzt und dagegen die Unschuld des Sohnes contrastiert, der nun das beweinte Opfer wird, so ward er als einheimischer Heros von den Frauen verehrt. Daß der Stoff, der sich episch natürlich ausnimmt, durch dramatische Vergegenwärtigung gefährliche Klippen darbietet, sah der Dichter wohl ein; es ist keine wirklich dramatische Verwicklung möglich; er hat darum das Ganze aus dem Grund der Sagenbildung als den Widerspruch zweier aus verschiednen Culten zusammengebrachten Göttinen dargestellt, eine einfache Collision der Mythologie. Kypris als Göttin der Liebe und Artemis als die jungfräuliche Jagdgöttin hassen sich ihrem Grundbegriff, ihrem Gewerbe gemäß; denn beide sind nur Abstraczionen einer Seite des menschlichen Lebens; wie sich die eine als absolut, als das einzig göttliche geriert, so ist sie unwahr, und das ist der Grundmangel jedes Polytheismus. Hippolytus ist als der lebensfrische Jüngling vor dem Erwachen der Liebesleidenschaft aufgefaßt, mit seinem fröhlichen Jägerchor durchschweift er die Wälder, sie kommen singend von der Jagd zum Mahl in der Königsburg zurück um zu zechen. Einen dem widersprechenden Zug hat aber der Dichter eingewoben; Hippolytus wird zugleich als ein orphischer Mystiker bezeichnet, der veralteter Weisheit in Büchern nachgrüble; diß enthält den doppelten Widerspruch, daß ein leidenschaftlicher Jägersmann dazu nicht taugt, und noch mehr, daß er als Orpheus-Myste wie die spätern Pythagoräer kein Fleisch essen soll; wenn die Jäger von der Jagd zum Schmauß heimkehren, sollte man nicht anders denken als daß sie das erbeutete Wildbrätt verzehren. Diß hat der Dichter sicher als Reste des orphischen Mysticismus seiner Tage hereingetragen, was aber zu seiner Fabel nicht stimmt. Um nun den Jüngling durch die Stiefmutter zu verderben, mußte der Sage getreu eine Verleumdung beibehalten werden; um aber Phädra als tragischen Character zu behaupten muß sie sich tödten. Die Selbstaufopferung und Verleumdung sind

aber sittliche Widersprüche. Theseus spielt als Vater eine passive ziemlich ärmliche Rolle, da er nur durch übereilten Fluch in die Handlung eingreift. Um die drei Charactere dreht sich alles; mit ihnen war kaum eine Catastrophe zu gewinnen; so hat der Dichter die Mängel seiner Fabel dadurch zudecken wollen, daß die Menschen als willenlose Werkzeuge der göttlichen Mächte erscheinen. Aphrodite spricht zwar bloß den ihr zukommenden Prolog, wogegen Artemis als mechanische dea ex machina den Handel zum Abschluß bringt. Das Stück hat also tragische Situazionen, aber es ist der Handlung nach in unsrem Sinn nur eine Oper. Wir können uns also nur auf die psychologische Situazionsmalerei der einzelnen Theile einlassen, wenn wir den Gang der Handlung durchgehen.

Nachdem Aphrodite das nöthige exponiert hat, sagt sie, ganz wie die spätern Lustspielprologe, sie sehe Hippolytus mit seinem Jagdchore herankommen und trete darum ab. Dieser Jägerchor ist nicht der eigentliche Chor, sondern ein zweiter, der bloße confident des Helden; wir haben einen solchen zweiten Chor als Nebenchor auch in Äschylus Eumeniden gehabt. Wahrscheinlich stehen die Bildseulen beider Göttinen zu beiden Seiten der Bühne, vor dem Palast; Hippolytus bringt der Artemis ihren Kranz als Weihe und ein alter Diener tritt zu ihm mit der Warnung, nicht zu einseitig nur Eine Göttin zu verehren, sondern auch der zweiten zu gedenken. Diß ist der Grundgedanke des Dichters, Mäßigung, Vermeiden der Einseitigkeit des Lebens, und das ist hier fein ausgedrückt. Der übermüthige Jüngling aber höhnt die Liebesgöttin, während er sein Gefolge zum Schmauß abführt. Der Alte will die zweite Göttin versöhnen; aber nun tritt der Hauptchor ein; trözenische Weiber, ihre Qualität ist sehr unbestimmt und schwach angedeutet; im Anfang sprechen sie wie richtig bemerkt worden als Waschweiber über Phädra's Leidenschaft, während sie am Ende des Stücks philosophische Sentenzen wie ein Professor preisgeben. Man sieht, dem Euripides ist der Chor bereits eine falsche von ihm verachtete Form. Wo die Situazion Waschweiber braucht, läßt er diese reden; wo er seine eignen Reflexionen zwischen die Handlung einstreuen will, nimmt er den Chor als abstractum; diß ist aber ein Fehler, er hätte dort einige Weiber, hier einige Greise sollen sprechen lassen; aber den Chor durfte er eben nicht aufgeben.

Nun wird die liebeskranke Phädra von der Amme herausgeführt und auf ein Ruhbett niedergelassen. Diese Amme ist eigentlich die einzige handelnde Person im Stück und sie ist ein merkwürdiges Prototyp für die shakspearische im Romeo. Leider aber fällt der Dichter mit ihr in denselben Fehler wie mit seinem Chor. Während sie im Ganzen die geschwätzige, gesinnungslose alte Kupplerin ist wie bei Shakspeare, legt ihr der Dichter gelegentlich wieder tiefe gewichtige Reflexionen in den Mund, die nur ihm angehören. So philosophiert sie gleich im Eingang über die Leiden der Menschheit, welche alle aus dem leidigen Dissseits, aus dem diesen wie Hegel zu sagen pflegt entspringen, so daß uns unwillkürlich die Worte aus dem Faust einfallen:

Aus dieser Erde quillen meine Freuden
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden.

So schön diß Wort ist, so schlecht paßt es in den Mund der Amme. Der Dichter hält also seine Charactere nicht streng fest; er spricht aparte auch in der Tragödie und das ist ein Fehler; besser ist's wenn Aristophanes in seinen Parabasen mit vollem Bewußtsein aus dem Stück heraustritt und in eigener Person spricht. Die Liebesqual der Phädra bis sie endlich ihre Leidenschaft gesteht, ist psychologisch mit vieler Wahrheit und Kunst dargestellt und diese psychologische Seite ist das schönste am Stück. Ihr Entschluß lieber zu sterben als ihre Schande kund werden zu lassen ist ihr heroisches Pathos. Nun spielt aber die Amme ihre shakspearische Rolle und sophistisiert über diese Leidenschaft, verspricht ihr Hilfe, sie will Zaubermittel anwenden und geht. Während nun der Chor ein Lied auf die Macht der Aphrodite singt, hört man Wortstreit im Hause, den Phädra sogleich als ihr Unglück erkennt und hier beginnt die dritte Scene. Die Amme hat dem Hippolyt nach vor-abgenommenem Schwur es geheim zu halten die Liebe der Phädra kund gethan und darüber kommen sie streitend heraus. Er schimpft auf sie, ja auf das ganze weibliche Geschlecht, wobei ein comischer Wunsch vorkommt, daß Menschen ohne weibliche Mitwirkung möchten erzeugt werden können. Ein ähnliches Wort im Cymbeline. Mit dieser wilden Apostrophe eilt er von der Bühne. Phädra flucht jezt der Amme und schickt sie fort, dem Chor aber sagt sie, sie sei jezt zu sterben entschlossen und geht ab. Kaum hat der Chor in einem Gesang über das Unheil, das diese Fremde

aus Creta nach Athen gebracht sich ausgesprochen so kommt auch schon ein Diener und meldet, sie habe sich erhenkt, der bei den Frauen einmal eingeführte tragische Tod der Griechen.

Bis hieher geht die tragisch durchgeführte Rolle der Phädra. Nun aber Theseus auf die Bühne tritt, war die Handlung ohne grelle Dissonanz nicht weiter zu führen. Theseus weint über die innerhalb aufgestellte Leiche der Gattin, findet aber etwas seltsam eine Schreibtafel, die die Todte an der Hand hängen hat; der Dichter will wohl, sie halte sie, was aber hier nicht denkbar ist. Durch diesen lezten Willen, den er liest, wird nun die Handlung weiter geführt, aber freilich nur durch völlige Umkehrung der tragischen Heldin in die schnödeste Intricantin. Sie hat in ihrem Liebeswahnsinn beschlossen, ihren Feind in ihrer Rache mit sich zu verderben. Hier haben wir also wieder ein Stück chinesischer Justiz, wo der Beleidigte sich umbringt, um die Strafe auf den Gegner zu lenken. Hier beginnt also ein ganz neues Stück zwischen Theseus und seinem Sohne. Jener spricht voreilig den Fluch über diesen, den ihm sein Vater Poseidon voraus zu erfüllen gelobt hat. Hippolytus kommt und verwundert sich über die Leiche der Stiefmutter. Theseus schilt über die Schlechtigkeit der Menschen, die täglich größer werde. Dabei als curiosum die Bemerkung, wenn es so fort gehe, müssen die Götter unsrer Welt noch eine neue zufügen, wohin man die Verbrecher aus der Gesellschaft absondern könne, woraus ein witziger Kopf wohl eine Prophezeiung auf die Strafcolonieen in America und Australien darthun könnte. Hippolytus sucht den Verdacht des Vaters abzulenken, wobei ein merkwürdiges Motiv vorkommt, das schon Kreon gegen den König Ödipus gebraucht hat. Denkst du denn, ich hielte es für ein höheres Glück dein Volk zu beherschen als im Staate der zweite, sorglos zu leben? Dieser Zug gehört ebenso dem democratischen Leben Athens als der geistig hochgebildeten Zeit an, welche den feinen Lebensgenuß im Dienste der Musen höher anschlug als politische Thätigkeit. Theseus erwidert: das geschriebne Wort verdammt dich; die uns über den Kopf hinflatternden Vogelzeichen verachte ich. Diß ist ein characterischer Zug des aufgeklärten Dichters, der das sophocleische Orakelwesen ganz beseitigt, obwohl die Aeußerung zum Verlauf der Fabel nicht paßt, da sie ganz auf dem Fluch des Vaters beruht. Hippolytus darf nicht

mehr sagen wegen des ihm heiligen Schwurs, den ihm die Amme abgenommen und er wird troß der Warnung des Chors vom Vater aus seinem Lande verbannt. Nachdem derselbe mit seinen Genossen abgezogen, betrauert der Chor in einem ziemlich kurzen Klaggesang den Verlust des jugendlichen Helden für das athenische Vaterland und diese kurze Partie dient dem Dichter statt eines Zwischenactes, der nothwendig eine Zwischenzeit von mehreren Tagen oder Wochen in Anspruch nimmt; denn jezt tritt ein Sclav auf, der dem Theseus den Tod seines Sohnes meldet. Diese Partie ist von epischer Lebendigkeit aber eben darum keine gute dramatische Catastrophe. Hippolytus zieht mit den Genossen aus Trözene dem Meeresufer entlang; da sendet Poseidon, seinem Schwure gemäß, ein Ungeheuer. Man kann dasselbe razionalistisch sehr leicht als eine wilde Sturzflut oder riesenhafte Welle des Meeres erklären, worüber Hippolyt's Rosse scheu werden, ihn umwerfen und schleifen und so zum Tod verwunden. Theseus fühlt nun doch den Schmerz des Vaters und er will den sterbenden Sohn sehen. Um aber den Schluß nicht völlig sentimental werden zu lassen, läßt jezt der Dichter die Göttin Artemis auf der Wolke erscheinen, die den Vater über das wahre Verhältniß aufklärt und des Sohnes Unschuld bezeugt. Da dieser hereingetragen wird folgt nun eine menschlich rührende Scene zwischen Vater und Sohn, welche mit völliger Versöhnung schließt. Artemis tröstet den Sterbenden mit der Aussicht auf seine künftige Heroenehre in Attica. Mit seinem Tode und einem Schmerzausruf des Theseus und des Chores endet das Stück.

Der Fehler des Stücks ist angegeben; es zerfällt in zwei Stücke; der erste psychologische oder pathologische Theil Phädra ist der bessere; der zweite ist nur durch Zerstörung des Characters der Heldin möglich geworden und hat keine dramatische Verwicklung, daher die Maschinengöttin einen Schluß bewerkstelligen muß. Racine, der die antike Fabel für sein modernes Theater benützte, war genöthigt, dem Stoff eine zweite Liebhaberin einzufügen, wodurch in die Rolle der Phädra eine weitre störende Zuthat von Eifersucht kommt und Hippolytus nicht mehr der jungfräuliche Jägersmann ist; das war aber nöthig, um nur eine dramatische Verwicklung und Bewegung zu gewinnen.

3. Μήδεια. — Medea.

Wir haben hier die zweite und die gewöhnlichste Erscheinung einer pathologischen Liebesleidenschaft, ein Gemälde ausschweifender Eifersucht. Dieser Stoff ist hier zuerst zum Gegenstand einer Tragödie gemacht und der Sage gemäß wieder auf einen weiblichen Character übertragen. Der Grund ist wohl der, daß die Eifersucht, wenn sie im Weibe auf die maßlose Leidenschaft hinausgetrieben wird, in Collision mit der natürlichen Mutterpflicht geräth und daher dieses Extrem des Kindesmords möglich wird, was die Sage der Medea berühmt gemacht hat. Beim Mann kann eine so gräßliche Dissonanz nicht eintreten; bei ihm trifft die Rache nur das schuldige oder schuldig geglaubte Weib, aber auch der Mord eines Othello hat immer noch nicht den Grad von unnatürlicher Grausamkeit wie die Darstellung einer Mutter, die, weil sie den schuldigen Gatten nicht erreichen kann, die mit ihm gezeugten Kinder ermordet. Es liegt dabei der Gedanke zu Grund, ihre eigne Leidenschaft mit allen ihren Consequenzen wieder aufzuheben; diese Abstraczion führt zu diesem schrecklichsten. Die Extreme liebt die Sage.

Es liegt in der Urbanität selbst der griechischen Sagenbildung, daß ein so grasser Character nicht einer Hellenin, sondern einer Fremden, einer Zauberin aus dem dunkeln Norden, aus Colchis am schwarzen Meer zugeschrieben wird. So hat sich die Fabel naturgemäß mit dem fabelhaften Zug der Argonauten vermählt, welche ebenfalls im Norden das goldne Vlies erobern oder wie es die germanische Sage ausdrückt, den Hort oder geheimen Schatz aus einem Fluß oder Gebirg heben soll, was schon früh auf goldführende Ströme oder Bergwerke gedeutet worden ist. Der Abenteurer Jason hat in Colchis die Princessin entführt, die ihm bei Eroberung des Schatzes behilflich war. Sie sagt selbst im Stück

Den Drachen, der das goldne Vlies umringelnd sich
In vielgewundnen Ringen, schlaflos hütete,
Erschlug ich, und der Hoffnung Stral fiel in dein Herz.

Diese Vorstellung ist ganz dieselbe, wie man sie im altnordischen Sigurd und im angelsächsischen Beowulf ausgeführt findet. Mit dem nebelhaften Norden ist überall Zauberei und mit dieser wieder Gift-

mischerei verbunden, und beides spielt in unsrer Medea unbestimmt durcheinander. Sie ist giftmischende Zauberin, daneben aber allen Schwächen ihres Geschlechts unterworfen und der Liebe so bedürftig wie des äußerlichen polizeilichen Schutzes eines mächtigen Manns, als welchen der Dichter wieder einen König von Athen benützt, um seiner Vaterstadt durch ihre Local-Erinnerungen zu schmeicheln. Der Dichter hat übrigens nicht vergessen Medea schon von vorn herein als eine Mörderin zu schildern, denn wir hören sie habe um mit Jason entfliehen zu können, zu Hause ihren Bruder umgebracht.

Der Verlauf ist kurz dieser: Wir befinden uns vor dem Königspalast zu Corinth. Hier hat Jason nach mehreren Querfarten mit seiner Gattin und zwei Kindern, beim König Kreon gastfreundliche Aufnahme gefunden, aber mit dessen Tochter ein Liebesverhältniß angesponnen, über dem er die mitgebrachte Frau vergißt. Das ist nun die Collision. Die Introduczion des Stücks ist sehr gut gemacht, obgleich es nur eine Amme ist die dißmal den Prolog spricht; wir werden so am besten über die Noth, die bei Medea eingezogen unterrichtet; der alte Erzieher bringt die beiden unerwachsenen Söhne der Medea, welche aber auf der Scene stumm bleiben; sie beklagen zusammen das drohende Unheil. Dazwischen hört man mehrmals leidenschaftliche Klagen und Ausrufe der Medea hinter der Scene, ein Motiv, das wir schon in Sophocles Electra gehabt haben, auf der spätern griechischen Bühne aber einigermaßen comisch werden mußte, weil in der neuen Comödie dieses Motiv stehend nur dann gebraucht wird, wenn eine Jungfrau hinter der Scene niederkommt und die Juno Lucina zu Hilfe ruft. Nun eilt der Chor herbei, welcher wieder aus Frauenzimmern der Stadt besteht, welche als Freundinen der fremden Medea gedacht werden müssen, was aber etwas unklar gedacht ist, weshalb der Chor auch durch das ganze Stück eine etwas räthselhafte Rolle spielt. Sie beklagen die verlassene, und heißen die Amme ihre Frau herausführen, worauf sie die etwas sonderbare Bemerkung macht, mit Chorgesängen könne man wohl ein Gastmahl erheitern aber einen so tiefnagenden Schmerz nicht beschwören.

Nun tritt Medea heraus und zum Chor, sie beklagt ihre Lage, ja das weibliche Geschlecht, dem die Männer vorwerfen, es sei nicht Gefahren wie sie unterworfen, was nicht wahr; denn sie wolle leichter

drei Schlachten mitmachen als eine Niederkunft. Sie schnaubt Rache und der Chor will ihr beistehen; da kommt der König Kreon. Dieser, durch ihre wilden Drohungen beunruhigt, spricht alsbaldige Verbannung über Medea und ihre Kinder aus. Sie fleht, ihr wenigstens einen Tag Aufschub zu gönnen um sich einzurichten, was der König gewährt und geht. Nun zieht sie den Chor ganz ins Vertrauen, lacht des schwachen Königs, der ihr Zeit lasse, denn sie wolle sein ganzes Haus verderben, und zwar entschließt sie sich zum Gift. Der Chor singt eine hier wenig passende Apostrophe, von heut an werde man nur die Männer, nicht die Weiber treulos schelten. Nun tritt Jason auf und es erfolgt die Hauptscene des Stücks, indem die beiden Ehgatten sich gegenüber stehen; hier hat der Dichter seine Rhetorik der Leidenschaft mit allen Scheingründen der Sophistik höchst virtuos zur Schau gestellt; es ist diß eine eigentliche Scene in dramatischem Sinn und mußte auf der Bühne von außerordentlichem Effecte sein, denn in solcher psychologischer Ausführung hat die alte, äschyleisch sophocleische Tragödie nichts hervorgebracht. Daß Jasons Sache eine schlechte ist, ist natürlich; seine Entschuldigung läuft dahinaus, er wolle für Medeens Kinder durch eine reiche Heirath besser sorgen, er will also eine offene Bigamie haben, was dem griechischen Geist ein Greul ist, woran ihn nun die Barbarin erinnern muß, und an ihrer Verbannung sei sie einzig selbst schuld, er bietet dann auch noch Reisegeld, ja sogar Empfehlungs-Zeichen an Gastfreunde an. Daß die Scene mit bloßen Drohungen endet ist natürlich; Jason geht; der Chor singt das bescheidne Liebesglück in der Heimat. Jezt kommt eine Episode, die Athen verherrlichen soll und von Schlegel als dieser Fabel ganz fremdartig hart getadelt worden ist. Im classischen Styl, wie ihn die französische Tragödie versteht, wäre diese Scene allerdings nicht vorbereitet; wir sehen aber daß Euripides eben in's romantische Drama der Engländer bereits hinüberspielt und zwar in seinen pathetischsten Stücken. Um der etwas monoton werdenden Leidenschaft abzuhelfen hat er hier eine epische Partie hereingeworfen, die uns ganz an Shakspeare oder an unsern Wilhelm Tell erinnern kann. Wir müssen uns nämlich vorstellen, der Platz vor dem Palast in Corinth liege an der Landstraße mit öffentlicher Passage und der König Ägeus von Athen, Vater des Theseus, komme just die Straße von Delphi her südlich gen Trözene reisend.

Er hat beim Orakel um Kindersegen gefleht und den dunkeln Orakelspruch soll ihm ein alter Kriegscamerad lösen. Er sieht Medea vor dem Hause stehn und begrüßt sie im Vorbeigehn wie ein Cavalier eine alte Bekanntschaft. Das alles klingt sehr romantisch, aber Medea weiß diesen reinen Zufall alsbald in ihren Nutzen zu verkehren, sie klagt dem Freund ihr Schicksal und er verspricht ihr eine sichre Unterkunft in seinem Athen, sie müsse aber selbst sich dort melden. Darin liegt nun allerdings ein prosaisches Motiv, sie will sich den Rücken sichern um ihr Verbrechen zu begehen, was für ihre Zaubermacht eigentlich ganz unnöthig und ein Widerspruch ist. /Schlegel meint, eine solche rasende Zauberin, wie sie die Sage schildert, und die nachher im Drachenwagen durch die Luft fährt, denke nicht an solche Kleinlichkeiten, sie müsse als Mörderin auch ihr eignes Leben in die Schanze schlagen. Das ist ganz richtig; aber Euripides will eben nicht bloße Tragödie machen, die Rhetorik der Leidenschaft in dem obigen Zwiegespräch geht auch aus dieser Dimension heraus; Euripides will das pathetische mit dem rhetorischen verbinden und darum ist er epischer Dramatiker oder wie wir wohl sagen dürfen Schöpfer des romantischen Drama. Alle Ingredienzen desselben hat er, zu völliger Harmonie derselben kam es aber noch nicht; die ihm eigenthümliche rhetorische Seite hat zunächst die neue Comödie produciert und erst auf der neuen Bühne sich organisch und vollständig zum romantischen Schauspiel ausgebildet./

Die jezt folgende Partie möchte weniger zu loben sein. Medea erklärt nun ganz offen dem Chor, was sie, nachdem sie sich den Rücken gedeckt, von Verbrechen ausüben wolle, erstens wolle sie Jasons Braut und ihren Vater vergiften und dann ihre eignen Kinder tödten. Der Chor erschrickt darob; auf sein Wort, wie sie dazukomme, erwiedert sie vollkommen wahr:

Das sticht am tiefsten meinem Gatten in das Herz.

Der Chor muß nun das strengste Geheimniß bewahren; Jason wird herausgerufen. Medea spielt jezt die vollkommene Intricantin, sie bittet dem Gemahl das frühere ab, ist mit allem einverstanden; sie ruft die Kinder herbei und bittet, wenn sie abreise, möge er die Kinder hier behalten und erziehen. Auch die neue Frau soll für die armen Kinder bitten, und diese sollen sie zuerst durch ein Geschenk gewinnen; nun bringt sie einen vergifteten oder verzauberten Kopfschmuck und Ge-

wand herbei, das die Kinder der neuen Frau übergeben sollen und sie gehen mit Jason ab. Diese Vergiftungen durch Kleider, wie schon bei Hercules mit dem Gift des Nessus, kommen später besonders in den italienischen Novellen wieder zum Vorschein; als tragisches Motiv findet sich's bei dem Engländer Massinger. Während der Chor das bevorstehende Unheil besingt, bringt der Erzieher die beiden Kinder zurück, sie seien von der Verbannung freigesprochen; nun folgt ein psychologisch schön ausgeführter Monolog der Mutter zu den stummen Kindern, worin die Mutterliebe mit ihrer Mordlust kämpft und diese zulezt den Sieg behält; diß ist die tragische Spitze des Schauspiels. Sie führt die Kinder in's Haus; der Chor macht die Betrachtung, die er aber mit großer Wahrheit nicht sonderlich weiblich nennt, man bleibe doch in der Welt eigentlich lieber ledig, da tritt einerseits Medea, anderseits ein Bote auf die Bühne, der nun die furchtbare Vergiftung oder Verbrennung der Braut und ihres ihr zu Hilfe kommenden Vaters berichtet, dieser Zug ist ganz mythisch und unglaublich ausgeführt, in epischer Breite. Der Bote räth Medea zur Flucht, sie aber sagt dem Chor, jezt sei der Moment, wo ihre Kinder sterben müssen, und geht ab. Ganz unwahr ist Schlegels Einwand, Medeas Rache könnte hier befriedigt sein; ihr Pathos ist einzig, daß sie nicht mehr geliebt ist. Liebte sie Jason vorher nicht, so muß er sie jezt doppelt hassen. Der Chor schaudert wieder vor der That; da hört man inwendig die abgeschlachteten Kinder einige Verse stöhnen, eh sie sterben. Der Chor weiß nur Einen mythologischen Vorgang dieser That; da stürmt im Zorn Jason herein, die Mörderin zu züchtigen; er fürchtet auch für seine Kinder, der Chor berichtet die That, da schreit Jason die Pforten einzustoßen und in diesem Moment kommt nun der opernhafte Theaterstreich, Medea erscheint in der Luft auf einem Drachenwagen mit den Leichen ihrer Kinder. Nun bricht Jason in energische Vorwürfe aus, die Medea mit kaltem Hohn beantwortet, dem Vater selbst die Leichen der Kinder versagend, indem sie sich zur Flucht nach Athen hinwegbegiebt. Damit schließt das Stück.

Schlegels Tadel, Medea hätte ja eben so gut mit den lebendigen Kindern entfliehen können, verkennt geradezu den ganzen psychologischen Gehalt unsrer Fabel. Es ist die Spitze, zu der die Wuth der Eifersucht gelangen kann, das eigne Mutterherz zu durchbohren, weil diß

doch die verwundlichste Stelle auch für den Vater ist. Die Schauerlichkeit der Eifersucht konnte nicht grasser ausgeführt werden. Ob sich in der germanischen Sage das ganz ähnliche findet, ist mir nicht gegenwärtig, das aber ist sicher, daß ein germanischer Kunstdichter sich dieses Stoffes nicht bedienen dürfte. Wir lassen uns die antike Medea in der Oper gefallen, weil es so hergebracht ist, aber in einheimischem Costüm würden wir keine Medea als Poesie ertragen, ebensowenig ein Weib das aus Eifersucht den eignen Mann ermordete, denn ein solches Weib wäre uns nicht mehr weiblich. Die einzige uns denkbare Tragödie der Eifersucht ist darum das Verhältniß wie es Shakspeare im Othello geschildert hat. Der Mann ist des Weibes Herr von Natur, und wenn er aus Grund oder Teuschung in der Leidenschaft sie ermordet, so ist es zwar sittlich nicht zu entschuldigen, aber wir begreifen noch das gräßliche, es hat eine Berechtigung in der persönlichsten Kränkung der Ehre. Am grassesten findet sich diese That in spanischen Tragödien, namentlich bei Calderon, wo auf bloßen Verdacht hin der Mann die Gattin mordet und freigesprochen wird; diß wäre für Shakspeare unmöglich gewesen; wie könnte ein Mann mit dem Bewußtsein solcher That leben? Der Dichter kann die That bloß durch nachfolgenden Selbstmord poetisch sühnen. Die Calderonischen Stücke der Art sind uns gerade so unpoetisch wie es uns Medea in nazionalem Costüme wäre.

4. Φοινισσαι, — die Phönicierinnen.

Die beiden vorigen Stücke haben uns gezeigt, wie der Dichter mit psychologischer Kunst weibliche Leidenschaft zu schildern versteht; wir müssen jezt in's Auge fassen, wie er sich auf dem heroischen Gebiet des Männerkampfes bewegt. In dieser Heldenzeit ist Tapferkeit die erste Mannestüchtigkeit, die epische Poesie beginnt mit Kriegsthaten und auch die tragische Bühne muß auf das Kriegsspiel gerüstet sein. Daß das Pathos des Krieges ihr populärster Inhalt ist, das hat schon Äschylus eingesehen. Er hat in seinen Sieben vor Theben einen der lohnendsten Stoffe auf die Bühne gebracht, wo einerseits durch das Motiv der Belagerung die Handlung sich in ein eng begrenztes Local zusammenschließt, anderseits der Kampf der beiden Brüder ein hohes

sittliches Pathos in Bewegung setzt und eine blutige Catastrophe herbeiführen muß. Da aber Äschylus Kunst sich nur erst auf wenige einfache Situazionen, auf einfaches Zwiegespräch beschränkte, so hat er nur den einen Bruder auf die Bühne gestellt, dessen Ungestüm nur an den beiden klagenden Schwestern einen Wiederhall und Widerspruch findet. Der weiche Sophocles, als er diese Fabel behandelte, ging absichtlich an dem Bruderkampf vorüber; er hatte aber an seinem König Ödipus gezeigt, welchen Effect ein wohldurchdachtes Drama auf der Bühne erreichen konnte. Euripides war der feinen Intrike dieses Stücks villeicht nicht ganz gewachsen, er kannte aber den Effect des Waffenspiels auf der Bühne aus Äschylus und versuchte nun ein solches Spiel mit seiner weiter entwickelten dialectischen Kunst und gebildetem Dialog in einem complicierten Compler von Characteren und Situazionen darzustellen. Man darf es wohl aussprechen, mit diesem und einigen ähnlichen Stücken des Euripides tritt zum erstenmal der Gedanke des historischen Schauspiels in die Welt. Zwar ist der Stoff nicht wie bei Äschylus Persern der lebendigen Gegenwart entnommen, er bleibt der alte mythologische, dieser wird aber durch innere Entwicklung zu einer wahrhaften Gegenwärtigkeit, so daß das was in dem mythischen Theben vorgeht symbolisch dasselbe zur Anschauung bringt, was nach den griechischen Sitten zur Zeit des Dichters alle Tage sich in der Welt ereignen konnte.

Euripides ist der erste Dichter, welcher die Aufgabe des Dramatikers in ihrer Totalität sich klar vorstellte. Es braucht hiezu dreierlei. Erstens sinnliche Lebendigkeit und Bewegung, die den Bühnenraum ausfüllt, das hatte er z. B. im König Ödipus vor sich; zweitens ein wahrhaft sittliches Pathos seiner Figuren, die sie in ernstliche Collision bringt, das hatte er bei Äschylus und Sophocles gesehen. Drittens aber eine feine Dialectik, die aus den psychologischen Motiven die Gedanken der Situazion gemäß zu entwickeln und in der gebildetsten Form mit vollstem Bewußtsein auszusprechen versteht. Diese Kunst, die gern in den Ueberfluß der Rhetorik ausartet, hatte er hauptsächlich der Wissenschaft und sich selbst zu danken.

Er faßt also die Sieben vor Theben als politisches Kriegsspiel auf und sucht die Handlung durch eine Complicazion von Characteren und Situazionen zum historischen Schauspiel zu entwickeln. Diese Auf-

gabe hat er sich gestellt; es fragt sich wie sie gelöst worden und diß führt uns auf den Gang der Handlung. Daß er die colossale Aufgabe mit gleichbleibenden Kräften ganz durchführen werde, ist bei einem ersten Versuch nicht vorauszusetzen; das ganze Stück ist in der That noch nicht gelungen, aber es ist genug, daß er einen vortrefflichen Anlauf in der Exposizion und ersten Verwicklung genommen. Unser genialer Dramatiker Schiller hat, als er in jungen Jahren seine tragischen Studien machte, mit sichrer Hand nach diesem Werke gegriffen und den ganzen ersten Theil übersetzt, bis zu einer Stelle, wo mit einem pathetischen Effectwort ein Abschluß erreicht war; er fühlte aber auch, daß von dort an die Kraft nachläßt und der Dichter sich in seinen vielfach angesponnenen Fäden verwickelt; er hat es darum nicht hinaus übersetzt. Einen lyrischen Chorgesang hat er ganz übergangen; diese Uebersetzung Schiller's wird, ob sie gleich den Trimeter in unsern Jambus abschwächt, dennoch die schönste des Stücks in deutscher Sprache bleiben.

Da der Dichter die allbekannte Fabel seinem Zwecke gemäß modificierte, so mußte er sein einmal eingeführtes Motiv des Prologs nothwendig anwenden, um das was der Handlung vorausgesetzt wird in Erinnerung zu bringen. Man könnte sagen, er faßt seine Fabel als eine directe Fortsetzung von Sophocles König Ödipus auf, nur mit dem Unterschied, daß er den Selbstmord der Königin Jocasta als nicht geschehen zurücknimmt, sonst sind wir ganz auf demselben Boden wie dort. Ödipus ist geblendet noch im Hause, von den Söhnen eingesperrt und mißhandelt, die er verflucht hat, und bereits ist der Bruderzwist im Gange und Polyneikes belagert die Stadt. Unglücklich aber scheint die Wahl des Dichters, daß er Jocasta selbst den Prolog sprechen läßt, wenigstens für die erste Hälfte desselben. Nämlich darum weil nun Jocasta uns abermals aus eigenem Munde die ekelhafte Geschichte von Ödipus Heirath mit ihr der Mutter erzählen muß; schön aber ist die zweite Hälfte, wo die Mutter den Schmerz um die Zwietracht und den Bruderkampf ihrer Söhne ausspricht; diß ist ihr Pathos und hier beginnt die Handlung; sie hat bereits gehandelt, denn sie hat Polyneikes zur Unterhandlung in die Stadt eingeladen und erwartet ihn. Damit stehen wir mitten in der dramatischen Situazion. Nachdem der Prolog abgetreten folgt eine vortrefflich

gedachte Exposizion. Es gilt dem Zuschauer die äußere Situazion, die vom feindlichen Bruder belagerte Stadt vor die Phantasie zu stellen und diß ist so bewerkstelligt, daß ein dienender Greis oder Erzieher die Tochter des Hauses Antigone auf die Zinne des Hauses, die man sich zugleich als Stadtmauer vorstellt, heraufgeleitet, um die Umgebung zu überschauen. Sie läßt sich vom Alten die Stellung des Feindes erklären. Sie erscheint doppelt angeregt, einerseits durch die natürliche Neugier des jungen Mädchens die fremden Schaaren und den Glanz des Waffenschmucks zu bewundern, dann aber als liebende Schwester den vermißten vertriebenen Bruder in der Ferne zu erkennen und ihre Sehnsucht nach ihm kund zu thun. Diese Scene könnte nach keiner Kunstregel besser und theatralischer gedacht werden.

Endlich aber erblickt der Alte einen Schwarm von Weibern, die dem Palast zuströmen und er heißt die Princessin hinabsteigen, indem er nach des Dichters Art auf das nutzlose Weibergeklatsch schilt, das bei jeder Gelegenheit über andre räsonniere. Sie gehen und jene Weiber treten ein, sie bilden den Chor und sind eine sehr individuell und sonderbar gedachte Art von Weibern, welche das ganz complicierte und romantische System des Dichters klar vor Augen legen. Der Grund seiner Erfindung ist dieser: die Stadt Theben, wo wir uns befinden, galt für eine alte Colonie die der Ahnherr Cadmus aus Phönicien einführte. Nun denkt er sich die Colonie in fortdauernder Verbindung mit dem Mutterland, diese Weiber kommen daher, und obwohl er sie Fremdlinge auf griechischem Boden nennt, sind sie doch wesentlich als Griechinen gedacht; es soll nämlich von dort eine Schaar Mädchen abgesandt worden sein, die über Theben nach Delphi reisen, um am dortigen Tempel als Priesterinnen zu dienen, dazu schickt sie ihr Vaterland; sie sind aber in Theben durch die Belagerung zurückgehalten und eingeschlossen worden und nun streifen sie neugierig durch die Stadt und werden hier in die Handlung des Stücks als Zuschauerinnen verwickelt. Diß ist die etwas gesuchte Situazion des Chors in unsrem Stück. Sie werden sich auch durch fremdartige Tracht ausgezeichnet haben und darum geben sie dem Stück den Namen. In ihrem Chorgesang sprechen sie dieses und den Stand der Belagerung aus. Jezt tritt Polyneikes auf die Bühne, schüchtern sich umsehend, ob ihm nicht ein hinterlistiger Hinterhalt gelegt sei und läßt sich mit dem Chor in

Gespräch ein. Wie er sich nennt ruft der Chor freudig die Mutter Jocasta aus dem Palast auf die Bühne. Schön und rührend ist das Wiedersehen von Mutter und Sohn geschildert, solche psychologisch sentimentale Partieen hat die ältre Tragödie nicht gekannt. Euripides hat den Mythus in die menschlich reinen Motive übersetzt und lebendig gemacht und das ist seine große That, die ihn uns Modernen entgegenführt und ihn zum Anfang auch unsrer Kunstübung stempelt. Die Neugier der Mutter, die den Sohn über alles inzwischen Vergangne ausfragt, nimmt bald die Form an, daß beide sich in Monostichien aussprechen. Wo der Dichter in diese Form fällt, setzt er sie gewöhnlich etwas zu lange fort; dadurch wird sie mechanisch, und darin fällt Euripides allerdings in Manier. Während Polyneikes die Mutter auffordert eine Versöhnung zu stiften, sieht der Chor Eteocles nahen und bietet nun auch die Ueberredungskraft der Mutter auf. Ich kann mich nicht enthalten bei dieser Gelegenheit die herrliche Nachahmung dieser Motive, die Schiller später in seiner Braut von Messina auf die Bühne brachte, kürzlich in Erinnerung zu bringen. Ueber das Dreigespräch bei Euripides zwischen den feindlichen Brüdern und der Mutter sag' ich nur so viel: Es ist nach meinem Urtheil das dramatisch vortrefflichste, was uns die griechische Bühne aufbehalten hat und übertrifft an Gehalt, Energie, weiser Benutzung der Motive jede Scene die bei Äschylus und Sophocles vorkommt. Socrates, Aristoteles und die weisesten Männer seiner Zeit wußten sehr wohl, welches dramatische Genie sie an Euripides besaßen. Daß Eteocles auf den Besitz trotzt und Polyneikes als der rechtlos vertriebene klagt ist ihr natürliches Pathos. Eigenthümlich ist die Stelle, wo die Mutter den ältern Sohn zur Theilung der Gewalt bereden will, indem sie den in Athen einheimischen Begriff der democratischen Gleichstellung der Bürger aus der Harmonie der natürlichen Dinge zu begründen sucht, wo jede Kraft die ihr angewiesnen Wege gehe; dieser Gedanke ist sophistische Dialectik, sie ist aber für den dramatischen Zweck ganz vortrefflich und zweckmäßig verwendet. Wer solche Argumente Rhetorik nennt, der weiß nicht was theatralisch ist und versteht auch nichts im Shakspeare. Die ganze Scene bis zum zornigen Abtreten des Polyneikes ist makellos vortrefflich und von keinem Dramatiker der Welt jemals übertroffen worden. Nun eine Pause, in der der Chor die alten Localmythen von Theben in

Erinnerung bringt. Die jezt folgende Scene ist gut motiviert aber etwas verworren ausgeführt. Eteocles trifft auf Kreon, dieser berichtet den bevorstehenden Sturm der Feinde und Eteocles macht Gegenanstalten, der ältre Kreon sucht das Ungestüm des Jünglings zu mäßigen; Eteocles stellt den sieben feindlichen Anführern sieben einheimische entgegen.

Dir jedes Namen nennen wäre nur Verzug,

setzt er bei, womit er an diß weit ausgeführte Motiv bei Äschylus denkt, diese Aufzählung ist aber schon oben von Antigone anticipiert worden und durfte hier nicht wiederholt werden. Er ist entschlossen dem Bruder sich persönlich entgegenzustellen und im Fall seines Untergangs ermahnt er Kreon, seine Schwester Antigone ihrem verlobten Hämon zuzuführen. Jezt fällt ihm noch ein, man soll doch auch den greisen Seher Tiresias hören. Er sendet Kreon's Sohn Menökeus, diesen zu holen. Er befiehlt noch, wenn Polyneikes falle, soll ihn Niemand begraben dürfen, ruft nach seinem Waffenstaat und stürzt sich muthig in den Kampf hinaus. Der Chor singt wieder ein nichts bedeutendes mythologisches Lied. Jezt sind wir beinahe in der Mitte des Gedichts angekommen und ich wiederhole meine Ansicht, bis hieher ist das Stück als Ganzes, als historisches Schauspiel völlig untadelhaft und jeder Bewunderung würdig. Die zweite Hälfte entspricht aber der Erwartung nicht; der Dichter hat seine besten Motive in der ersten Hälfte verbraucht, eine Steigerung des Interesses war nicht mehr möglich; er mußte also von hier ab nothwendig sinken. Den Character des romantischen hält er fest durch die Vielfachheit und Verschlingung der Motive, aber sie fallen als einzelne auseinander, der Totaleindruck kommt nicht heraus und bald verläuft sich die Handlung in lauter Botenberichte, womit das Stück die dramatische Form verloren giebt, nur zwischen epischen Schilderungen und lyrischen Klagen abwechselnd.

Der Seher Tiresias, der immer gleich blind, alt und jammernd auftritt, wird uns eine beinahe comische Maske, zumal in der Hand des Euripides, der doch wie wir wissen an die Thorheit der Orakel nicht mehr glaubt. Auch hier macht er eine Lustspielfigur, er wird dißmal von seiner Tochter Manto hereingeführt, lamentiert aber von weitem schon über den weiten Weg und seine müden Beine. Menökeus hat ihn herbestellt und gebracht, Kreon will von ihm guten Rath und Tiresias rückt endlich mit einem Seherspruch heraus, der um so alberner

klingt, weil die Aufopferung für's Vaterland dem philisterhaften Kreon zugemuthet wird; er soll seinen Sohn verlieren; ein alter Fluch des Cadmus verlangt einen reinen Jüngling seines Stammes um das Geschlecht zu sühnen, ein klarer Gedanke ist hier nirgends zu erkennen. Der Sohn Menökeus hat die Prophezeiung mit angehört und während sein Vater ihn ermahnt über die Stadtmauer zu entfliehen, ehe des Gottes Wille stadtkundig werde, sagt es dieser zu, aber nur um den Alten zu teuschen, dem Chor dagegen vertraut er, er habe sich entschlossen, sich freiwillig für's Vaterland aufzuopfern, und von der Höhe der Mauer aus sich erstechend in die Drachenhöhle des Cadmus sich hinabzustürzen. Dieser absurde complicierte Selbstmord bildet eine Episode die mit dem Stück nirgends dramatisch zusammenhängt, hat also auch für uns keinen Werth. Die einzige nennenswerthe Curiosität ist, daß die Art seines Todes eine frappante Aehnlichkeit hat mit dem rührenden Tod des Prinzen Arthur in Shakspeare's König Johann; allein dort ist kein Orakel sondern rein menschliche Motive. Dem Chor fällt jezt die mörderische Sphinx wieder ein, die er besingt. Jezt kommt als Bote gelaufen der Schildknappe des Eteocles und erzählt der Jocasta in endlosen Beschreibungen sämmtliche Wappenbilder und andre Details, wie sie glücklich einen Sturm des Feindes von der Mauer abgeschlagen, wobei der vom Blitz getroffene Capaneus hervorgehoben wird, erst ganz am Ende hat er noch eine Trauerbotschaft für die Mutter, nämlich daß die beiden Söhne beschlossen haben, den Krieg durch einen persönlichen Zweikampf zu enden, zu dem sie in diesem Augenblick sich anschicken. Nun ruft die erschreckte Mutter die Tochter Antigone aus dem Palast, um in's Lager zu rennen und das Unglück zu verhindern. Sie laufen weg und der Chor singt ihnen ein kurzes Jammerlied nach. Nun kommt auch der gute Kreon wieder und lamentiert um seinen Sohn, ist aber vollends erbost, wie er von dem Bruderkampfe hört, denn, bemerkt er ganz richtig, wenn sie sich umbringen ist ja meines Sohnes Tod vollends zu gar nichts gut und ganz überflüssig gewesen. Wieder ein athemloser Bote, der nun die Catastrophe erzählt, als die Mutter hinauskam lagen schon beide Söhne in ihrem Blut und sie ersticht sich über den Leichen. Dieses Ereigniß beschreibt er jezt weitläuftig in epischer Breite. Der Schluß ist daß die Thebaner sich ermannt und den Feind von der Stadt weggetrieben haben. Nun

werden die drei Leichen hereingetragen, ihnen voran Antigone, wie sie selbst sagt, als Trauer-Mänade, heulend und das Haar zerraufend. Sie ruft jezt den Vater Ödipus aus dem Palast, ihm das Unheil zu verkünden. Nun erscheint Kreon wieder, der dem Ödipus ankündigt, Eteocles hab' ihm sterbend das Reich übergeben, das er seinem Sohn Hämon nebst der Antigone zur Gattin überlasse, ihn Ödipus aber schicke er in Verbannung, damit endlich der Fluch vom Hause weiche. Nun folgt aber ein wilder Wortwechsel zwischen Kreon und Antigone; diese will nichts von Hochzeit wissen, sie würde eher als Danaide den Bräutigam in der Brautnacht morden, sie will den Bruder Polyneikes begraben sehen, worüber es zu keinem Resultate kommt, und will den alten blinden Vater geleiten, welcher erklärt, er werde im attischen Colonos sterben. Unter Trauergesängen von Vater und Tochter ziehen sie von der Bühne, so daß also das plastische Bild des greisen Bettlers den Schlußeffect berechnet.

Fassen wir nun die ganze zweite Hälfte des Stücks in's Auge, so muß man sagen, es ist ein für die griechische Bühne verwirrender Complex von Motiven und Situazionen zusammengehäuft, der eine dramatisch abgerundete Form nicht gefunden hat. Eine ähnliche Ueberfülle findet sich zwar auch bei Shakspeare, z. B. im Lear und in den historischen Stücken, allein der Engländer weiß die Masse zu bewältigen, wozu der Grieche noch nicht den rechten Muth hatte. Euripides ahnt also das künftige Schauspiel, kann es aber noch nicht völlig ausgestalten. Der Hauptfehler aber ist der, daß er zu viel erzählen läßt. Den Zweikampf der Brüder und das Dazwischentreten der Mutter hätte Shakspeare zuverlässig auf die Bühne gestellt und eine energische Wirkung damit erreicht; es ist für uns kein Grund diese Partie nicht vor den Zuschauer zu stellen, aber der Grieche wollte den Mord auf der Bühne noch nicht sehen (wovon doch der Selbstmord des Aias eine seltsame Ausnahme macht), es war gegen sein religiöses Gefühl, er war zu abergläubisch hiezu und das band seinem großen Tragiker die Hände.

Nach alter Nachricht ist diß Stück eines der spätesten des Euripides; seine Fehler sind also nicht für Unsicherheit des Neulings zu halten, das Stück ist mit dem ganzen Kunstbewußtsein des Dichters gemacht. Wir müssen aber unser Wort wiederholen, die erste Hälfte des Werks ist für sich des Namens einer Tragödie werth, die zweite aber ist

verfehlt und gewissermaßen die Parodie der ersten, denn der poetische Effect wird durch den formlosen Stoff jezt wieder zugedeckt und ausgelöscht. Am liebsten würden wir glauben, wir haben nur die erste Hälfte von der Hand des Dichters und das übrige sei unechte Compilazion, aber auf solche Hypothesen lassen wir uns nicht ein.

Schon die Alten haben aber wenigstens die Fehler richtig erkannt. Schlegel citiert das Urtheil eines griechischen Grammatikers, das in der That merkwürdig ist. Es lautet: „Diß Drama ist schön in der scenischen Darstellung, eben weil es viel fremdartiges enthält." Gewiß nicht deßwegen. „Die von den Zinnen Thebens herabschauende Antigone gehört nicht weiter zur Handlung." Ist vollkommen unwahr; nicht nur ist Antigone vortrefflich zur Exposizion benutzt, sie erscheint zwar lange nicht wieder, ist aber in der ganzen Catastrophe die Hauptperson. „Polyneikes kommt unter der Gewährleistung eines Waffenstillstands in die Stadt, ohne daß etwas daraus erfolgt." Darin liegt nicht der Fehler, es erfolgt im Schauspiel noch vieles, aber leider ist es nicht mit der gleichen Energie lebendig geworden. „Nach allem ist noch der vertriebene Ödipus mit einem geschwätzigen Gesange zwecklos angehängt." Ödipus ist die ganze Basis der Handlung und es ist schön daß der durch das ganze Stück ausgesparte Alte am Ende zum Vorschein kommt, um den Untergang seines Hauses zwar nicht mehr zu sehen aber zu erleben und gesehen zu werden. Daß der Dichter das Motiv von Sophocles Antigone nur andeutet ohne es auszuführen ist allerdings ein Mangel, daß er aber in der Schlußscene den ganzen theatralischen Gehalt von Sophocles Ödipus in Colonos zusammenfaßt, ist eine gewaltige That und überzeugt uns nur von der unleugbaren Wahrheit, daß dieses sophocleische Drama keinen dramatischen Gehalt hat.

Am schwächsten motiviert und eingefügt ist die an sich romantisch-erlaubte Episode des Menökeus. Der eigentliche Fehler der lezten Abtheilung bleibt, nicht die zu große Zahl der Motive, sondern daß sie in schwächliches Epos aufgegangen sind.

Wenn aber Schlegel jenes Urtheil des griechischen Grammatikers mit dem seinigen identificiert, so spricht aus diesem Wort die ganze jugendliche Unreife seines Buches. Er hat die Griechen vom Standpunct griechischer Autoritäten bewundern gelernt, die Bewunderung Calderon's und Shakspeare's brachte er selbständig hinzu; er wußte

aber die Eindrücke, die er von den Alten und die die er von den Neuen in sich aufgenommen, noch nicht geistig zusammenzubringen, es waren ihm zwei noch äußerlich geschiedne Gebiete in seinem Kopf und so geschah, was wir ihm schon vorgeworfen, er tadelte am Griechen das nämliche was er an einem Spanier oder Engländer bewunderte.

5. Ἰφιγενεια ἡ ἐν Ἀυλιδι. — Iphigenia in Aulis.

Haben wir im vorigen Stück, freilich nur stückweise villeicht die tragischsten Partieen die wir im Euripides haben, bewundert, so haben wir dißmal ein vollständiges Stück, das eine dramatisch reichlich verwickelte Handlung enthält und dem eigentlich nur der dramatische Schluß fehlt.

Nirgends tritt villeicht die Discrepanz von des Dichters Bildung und seinem Zeitalter mit der Sagenbildung und dem Zeitalter seiner Fabel so grell hervor wie in diesem Stück. Aus dem reichsten epischen Sagenstoff, dem trojanischen Krieg greift er einen plastisch glänzenden Moment, die Versammlung der sämmtlichen Griechenflotte heraus und in diesem Moment ergiebt sich ein Conflict von Characteren durch die Situazion, welche dem Dramatiker reichlichen Stoff darbietet. Die Heerführer selbst kommen in Collision, aber doch nur Agamemnon und Menelaus, welche Brüder sind, mit des ersten Gattin Clytämnestra, und wider seinen Willen wird der Held Achilleus in den Familienstreit verwickelt, indem er als Freier der Tochter Iphigenia fingiert wird. Dadurch geschieht nun, daß im historischen Costüm, auf dem romantischen Boden des historischen Schauspiels, sich ein Familien-Interesse und somit ein Schauspiel entwickelt, das einen dem Gehalt nach völlig bürgerlichen Character annimmt, wodurch nun die Dissonanz entsteht, daß der mythologische Boden heroisch tragisch gedacht ist und die Handlung wie gesagt eine Familien-Intrike, die sich im Tone fast dem Lustspiel nähert. Aber eben die Intrike macht es dramatisch und unser Schiller hat auch hier mit feinem Gefühl diß Stück als Studie seiner Jugend bearbeitet und nicht nur überhaupt viel daran gelernt, sondern die Situazion unsres Stücks, das Einziehen der Familie des Feldherrn in sein Lager, als plastisches Motiv auf seine größte Tragödie, den Wallenstein übertragen, der sich ebenso eröffnet.

Die epische Sage sagt einfach, die griechische Flotte war in Aulis segelfertig, konnte aber wegen widriger Winde nicht auslaufen; es steht also ein Götterwille entgegen, dieser muß, wie der Seher Calchas spricht, versöhnt werden durch Opferung von des Feldherrn Tochter. Diß Orakel ist wieder ein ganz gedankenloses; die Sage war einmal so allgemein gewußt, man hörte es nicht anders; zugleich hatte aber die Bildung der Zeit, die Aufklärung, der Razionalismus am Orakelglauben gerüttelt, Socrates und die Sophisten und in ihrer Gesellschaft unser Dichter glaubten nicht mehr daran und er läßt unnöthiger Weise in unsrem Stück gelegentlich auch seine homerischen Helden Zweifel dagegen aussprechen, trotzdem daß seine ganze Handlung auf diesem Glauben beruht, was wie Schiller richtig nachweist besonders bei Achill grell und comisch hervortritt. Die Collision zu lösen hatte aber anderseits die Fabel selbst wieder die Hand geboten. Denn die Sagenbildung selbst ist nie consequent, weil sie nicht nach einem Plane sondern successiv sich ausbildet. Die Sage, Iphigenia wurde für's Heer geopfert, und ihr Tod später durch Clytämnestra an Agamemnon gerächt, ist eine andre und frühere Sage, als diejenige, welche mildernd und ausweichend hinzufügte, sie wurde aber nicht wirklich geschlachtet, sondern in dem Moment wo diß geschieht, tritt, ganz wie beim Opfer Isaks durch Abraham, eine Gottheit in's Mittel und substituiert dem Menschenopfer ein Thier, einen Bock oder Hirschkuh. Es ist diß der Grundgedanke alles Opfers, daß der Mensch einen Theil dessen was ihm der göttliche Wille geschenkt hat, als freiwillige Gabe für das Ganze symbolisch wieder zurückgibt.

An diese neuere Version der Fabel hält sich nun unser Dichter ganz und gar. Sein ganzes Publicum weiß, Iphigenia wurde bei Aulis geopfert, es weiß aber auch, sie wurde nicht wirklich geopfert, sondern ein Thier substituiert und sie von der Göttin Artemis entrückt und in ihr Heiligthum versetzt und aufbewahrt, das heißt sie wurde Priesterin der Diana. Im modernen Costüm gedacht dreht sich also die ganze Fabel darum, eine Tochter des Feldherrn soll entweder dem Helden Achill als Braut zugeführt oder als Priesterin der Göttin geweiht, das heißt in ein Kloster gesteckt werden. So faßt der Dichter die Fabel auf, mit dem blutigen Opfer ist es durchaus kein Ernst, aber die Wahl zwischen Hochzeit und Kloster ist für Iphigenia bitter

genug um diese Collission und diß Pathos zu producieren um die es dem Dichter zu thun war und nur auf diesem Umwege war es möglich, aus unsrer heroischen Fabel ein reines Familien-Intrikenstück zu machen wie es uns hier vorliegt.

Wir befinden uns zu Aulis, einem kleinen Ort am Euripus, der aber einen guten Seehafen hat und der Stadt Chalcis auf Euböa gegenüberliegt. Die Weiber von Chalcis kommen als neugierige Spaziergängerinnen herausgewandelt um sich die Griechenflotte anzusehen und diese bilden den Chor des Stücks, den man ganz füglich herausnehmen kann, denn seine Betrachtungen und Beschreibungen haben auf die Handlung keinen Einfluß und stören nur die Familienscene, in die sich ein Fremder nicht mischen soll. Der Chor ist also ein müßiges Beiwerk. Die Scene spielt immer im Lager und zwar unmittelbar vor dem Zelt des Feldherrn, die Ereignisse können im Laufe weniger Tage sich ereignen. Es ist also eine theatralische Einheit vorhanden.

Die Scene eröffnet sich romantisch bei Nacht und Sternenschein, trotzdem aber ganz bürgerlich, indem der Feldherr Agamemnon, wahrscheinlich im Schlafgewand aus dem Zelte tritt und seinen alten grämlichen Diener herausruft, die beide nicht schlafen können; wir sind sogleich im bürgerlich-persönlichen Intresse befangen. Es ist ein großer Vorzug dieses Stücks, daß es mit lebendigem Dialog und nicht mit dem sonst ganz stehenden Prolog monologisch beginnt; gleichwohl ist dieser Unterschied nur scheinbar, denn der Dialog ist kaum zwei Seiten weit eröffnet, so hält Agamemnon den gewöhnlichen Prolog, indem er die Geschichte ab ovo entwickelt, offenbar nicht für seinen alten Diener sondern für's Publicum. Er kommt bald auf die jetzige Situazion. Er hat mit Vorwissen der drei, Calchas, Odysseus, Menelaus, Frau und Tochter herbeschieden unter Vorwand einer Heirath mit Achill, was ihn jezt reut und er sendet den Alten mit Gegenbefehl ab. Der Alte geht mit dem Brief und nun mag sich der Zuschauer einen Sonnenaufgang hereindenken, denn bereits kommen die spazierenden Chalciderinnen oder der Chor heran um die Griechenflotte homerisch oder pindarisch zu beschreiben; die pomphafte Schilderung ist für die Tragödie insofern nöthig, weil sonst der bürgerliche oder Familien-Character zu sehr vorstäche. Nun folgt die zweite dramatische Scene. Der argwöhnische

Bruder Menelaus hat dem Alten aufgepaßt und jagt ihm seinen Widerrufs-Brief ab. Nun kommt die erste Hauptscene, der Wortwechsel der beiden Brüder, der mittendurch durch die Ankunft der Fürstinen zerschnitten wird. Dadurch ist Agamemnons List vereitelt und auch Menelaus wird bei dieser Ankunft, man weiß nicht warum auf einmal weichmüthig und will die Nichte nicht geopfert sehen. Agamemnon aber sagt, er könne nicht mehr zurück. Menelaus meint zwar, den nichtswürdigen Priester Calchas könne man aus dem Wege räumen oder stumm machen, aber, sagt Agamemnon, Odysseus wird das Orakel dem Heer kund thun und es aufwiegeln, und dann werden sie uns allesammt ermorden. Darum soll Menelaus schweigen. Der Chor singt ein Lied, das gar nicht hergehört, aber am Schluß tritt er in sofern in die Handlung, als er das Volk vorstellt und der im Wagen mit Iphigenia und dem Knaben hereinfahrenden Clytämnestra ein Vivat und Willkommen entgegenruft. Dritte Scene; diß ist eine plastisch lebendige Scene, wo der kleine stumme Orestes seine idyllische Rolle mitspielt. In einem zärtlichen Gespräch Agamemnon's mit der Tochter weiß ersterer seine Verlegenheit nicht zu verbergen, was durchaus nicht heroisch sondern comisch behandelt ist; er spricht in zweideutigen Anspielungen von seiner falschen Rolle. Der Mutter aber eröffnet Agamemnon jezt erst genau den Plan der Vermählung mit Achill; da aber das Lager kein Platz für Frauen ist (Schillers Wallenstein) soll die Frau zurückkehren, er selbst wolle die Heirath besorgen. Dem widerspricht die Mama geradezu und geht in's Zelt; der Gemahl klagt über ungehorsame Ehehälften. Der Chor singt von Trojas künftiger Eroberung und andern mythischen Dingen die villeicht, wie er schließt „eitle Poetenfabeln sind." Auch der Chor hat bei Euripides keinen Glauben mehr. Vierte Scene. Jezt erscheint der Held Achill, der mit der Zögerung des Heers unzufrieden ist und trotzig den Feldherrn rufen heißt. Nun folgt eine Scene, die nicht nur aller Tragödie Hohn spricht, sondern die sogar im Lustspiel nah an's Unerlaubte streift. Statt Agamemnon's kommt die Fürstin Clytämnestra heraus und redet den fremden Helden an. Der Held ist verlegen einer so schönen Dame im Lager zu begegnen, sie sagt ihm darum offen ihren Namen und wie er noch mehr betroffen ist, so packt sie ihn bei der Hand und sagt: reich mir die Hand zu glücklicher Verlobung, worauf Achilles bemerkt,

dann müßte er sich vor dem Obergeneral fürchten. Nun kommt es natürlich an den Tag, daß Achill von der verabredeten Heirath gar nichts wußte, obgleich Clytämnestra lange thut, als ob der Held bloß aus Verlegenheit spreche; das ist ziemlich lächerlich. Die Situazion wird erst klar wie Agamemnon's alter Diener ängstlich heraustritt, daß der Herr ihn nicht höre, und dann ihnen eröffnet, es handle sich bloß um Iphigeniens Opferung; dieses Bühnenspiel ist das reinste Lustspiel. Wie das Geheimniß heraus ist, so wirft sich Clytämnestra dem Achill zu Füßen, seinen Beistand erbittend. Sie sagt: Deinen Ritternamen hat mein Gemahl mißbraucht um mein Kind in's Verderben zu stürzen, deine Ehre ist compromittiert, du mußt dich diesem Treiben widersetzen und uns retten. Hier haben wir den vollen Inhalt der ganzen mittelalterlichen Ritterromantik, ihrer Courtoisie und fahrenden Ritterpflicht, die uneigennützig die Unschuld beschützen soll. Von hier aus hatte natürlich Racine die nahe liegende Veranlassung, das Gedicht völlig in die moderne Galanterie zu übersetzen und den Achill zum ersten Liebhaber des Stücks zu qualificieren. Achilles fährt auch gleich energisch in die angebotne Rolle des irrenden Ritters hinein. Er sagt renommierend, schon tausend Jungfrauen haben um seine Hand gebuhlt, er aber wäre bereit gewesen, Iphigenien zu heirathen, wenn man sie ihm angeboten hätte, um so mehr müsse er jezt sie vertheidigen. Nur in einem Puncte ist Achill nicht romantischer, mittelalterlicher, ja auch nicht einmal homerischer Ritter, denn da dem Betrug ein Seherspruch zu Grund liegt, so schimpft und lästert er auf's wildeste über Sehertrug und Priesterstand, der nichts als ein Lügenstand sei. Clytämnestra acceptiert mit Jubel den irrenden Ritter und will jezt noch die Tochter herausrufen um dem Helden zu danken. Dieser aber hat die wahrhaft mittelalterliche Scheu, das reine Verhältniß hiedurch zu trüben; er will die Schöne gar nicht sehen, damit nicht das Heer Ursache habe zum Klatsch, er will uneigennützig helfen. Diese Stelle zeugt stark wider Racine. Achill giebt aber jezt den vernünftigen Rath, Clytämnestra soll zuerst beim Gemahl noch den Weg der Ueberredung versuchen, nachher stehe der heroische Widerstand immer noch offen. Clytämnestra geht ungern darauf ein, und geht mit dem profanen Wort ab: Wenn Götter sind, mußt du Gerechter Lohn empfah'n, und sind keine, was mühen wir uns? Was Schiller dahin deuten will, wenn

keine sind, wofür soll meine Tochter einer Göttin zu Ehren fallen? Diß Wort fällt gräßlich aus dem homerischen Costüm in die grellste Aufklärungsweisheit des Poeten. Der Chor besingt ad vocem Achill die Hochzeit seines Vaters Peleus. Fünfte Scene oder fünfter Act, der jezt nicht mehr unterbrochen wird. Clytämnestra tritt aus dem Zelt und sagt, ihre unglückliche Tochter sitze drinnen in Thränen, da kommt Agamemnon und verlangt die Tochter zur Opferweihe. Nun ruft die Mutter diese mit dem Knaben Orest aus dem Zelt. Dann bricht Iphigenia in die Klage um ihren Tod aus. Nun die zürnende Mutter, die dem Gemahl alle seine Schlechtigkeiten von ihrer ersten Bekanntschaft an vorrückt; sie geht in ihrer Leidenschaft so weit in Drohungen, daß dem Zuhörer nothwendig auch ihr späterer Gattenmord einfallen muß und das ist ein Fehler in diesem Stück, den Schiller wieder mit Recht gerügt hat, da es sich ja nach der ganzen Auffassung nicht um einen wirklichen Mord handelt; die Clytämnestra des Äschylus sollte bei dieser Familien-Comödie durchaus nicht in Erinnerung gebracht werden. Nun fällt Iphigenia dem Vater zu Füßen nebst dem kleinen Orestes, und sie hält eine so rührende sentimentale Rede an das Vaterherz und um ihr Leben, daß wir hier den Keim der rührendsten Scenen selbst in Shakspeare anerkennen müssen; so was hatte die alte Tragödie nie gekannt. Hier beginnt das völlig romantische Drama; und hier sehen wir den aristotelischen τραγικωτατος. Jezt aber giebt Agamemnon wahrhaft königlich der Sache eine ganz andre Wendung, indem er sein Pathos über den Familienkreiß hinaus als dem Vaterland angehörig verweist. Er sagt: Dich lieb' ich als Vater, aber dich retten kann ich darum nicht. Das Schicksal des Feldzugs, der Ruhm Griechenland's, unsre ganze Existenz ruht jezt auf dir; weigerst du dich, so wird das empörte Heer nicht nur dich sondern uns alle und das Vaterland selbst zu Grunde richten. Damit geht er ab. Clytämnestra ergreift die Unentrinnbarkeit des Geschicks, Iphigenia aber bricht in eine schon mildere resigniertere Klage aus. O hätte der Berg Ida nimmer den Hirten Paris erzogen; diesen Ton hat, beiläufig, Schiller in die Jungfrau von Orleans schön verwoben. Iphigenia sieht jezt Männer nahen und will sich in's Zelt verbergen, die Mutter aber hält sie zurück, es sei ja ihr Retter Achill, dem sie sich vertrauen müsse. Achill berichtet, das Heer, ja

seine eignen Myrmidonen haben ihn steinigen wollen, weil er gegen das Orakel gesprochen, nur eine kleine Schaar von Kriegern bringt er zum Schutz herbei. Diese Partie hat Schiller im Wallenstein (Max) im Auge. Odysseus sei vom Heer gewählt um Iphigenia mit Gewalt zu holen, er aber wolle jezt mit den Waffen seine Braut vertheidigen; hier stehen wir mitten im romantischen Schauspiel, und nun folgt die herrlichste Partie, der Glanzpunct des ganzen Drama. Iphigenia ist jezt durch den Anblick des Helden, der aus Liebe zu ihr sein Leben opfern will, eine ganz neue Seele aufgegangen. Auch sie hat jezt das bloße persönliche Interesse und den Ton des Familienstücks in sich überwunden. Nein, ruft sie, jezt will ich freiwillig mich opfern, um mein Vaterland zu retten. Was Helena von Schmach über Griechenland gebracht, soll sich durch meinen Namen in Ruhm verwandeln, damit künftig kein Barbar es wieder wage ein griechisches Weib zu stehlen; denn ein Mann wie Achill ist mehr werth als tausender Weiber Leben und der Hellene ist bestimmt über den Barbaren zu herschen. Ein solches Pathos war vor Euripides nie auf griechischen Bühnen gehört worden; hier müssen wir die welthistorische That des Dichters anerkennen. Noch einmal bittet Achill um ihr Leben und ihre Liebe, aber sie bleibt fest (Schiller's Jungfrau vor Lionel) und er fügt sich in Bewunderung ihrer Seelengröße. Er sagt zum Schluß, ich werde am Altar mit meinen Kriegern dir zur Seite stehen. Villeicht gereut im Moment der Entscheidung dich noch dein Opfer; daß dich darum nicht Angst erfasse steh' ich zur Rettung bereit, deine That soll ganz die deine bleiben. So geht er ab.

Da auf dieser Wendung von Iphigeniens Entschließung der ganze Werth des Gedichts beruht, so müssen wir einen Augenblick bei der bekannten Stelle aus Aristoteles Poetik (Cap. 15) verweilen, wo er diese Partie tadelt; er sagt die Rolle der Iphigenia sei inconsequent (ἀνώμαλον), die klagende und die sich opfernde Iphigenia seien nicht dieselbe. Schiller hat, ohne den Philosophen zu nennen, sich gegen diese Aeußerung erklärt und nach meiner Meinung mit vollständigem Recht. Entweder muß man sagen, der große Philosoph hat hier die ganze Energie der euripideischen Dichtung nicht aufgefaßt, oder was villeicht wahrscheinlicher ist, er hat die Stelle aus dem Gedächtniß unrichtig citiert; er wußte, daß Euripides in seinen Characteren sich

nicht durchaus treu bleibt und nun citiert er aus der Erinnerung der Bühnendarstellung die in verschiednem Pathos redende Iphigenia. Immerhin entschuldigt ihn das nicht, er müßte dem Gang des Gedichts nicht mit Aufmerksamkeit gefolgt sein oder es wäre ihm nur gerade das äußerliche der Erscheinung in Erinnerung geblieben; beides ist für den Philosophen nicht schmeichelhaft, aber die Sache bleibt wahr. Wenn eine solche Umkehr des Characters aus der Schwäche in die Stärke durch gehörig benützte Motive auf der Bühne tadelhaft wäre, so würden wir das sittliche Pathos von der Bühne verbannen und wir müßten alles fallen lassen, was wir in diesem sentimentalen Genre Classisches bei Shakspeare, Calderon, Schiller und allen Dramatikern der Welt bewundern. Aristoteles hat hier vollkommnes Unrecht.

Das Stück ist von hier an nicht mehr zu steigern. Iphigenia steht als die Heldin da, tröstet die Mutter, der sie nicht einmal das Geleit zum Altar erlaubt und läßt sich vom Chor bewundern und preisen. Sie grüßt noch einmal die schöne Sonne und geht freudig für's Vaterland zu sterben. Diese Kraft der Resignazion hat Schiller in seiner Catastrophe der Maria Stuart im Auge gehabt. Clytämnestra sitzt in stummem Schmerz im Zelt, da erscheint ein Bote und erzählt das wunderbare Ereigniß, wie Iphigenia im Moment der Opferung von der Göttin Artemis entrückt und nun unter die Seligen werde aufgenommen sein. Agamemnon bestätigt es.

Schiller hat mit Recht diese Erzählung weggelassen, denn sie gehört nur zum mythischen, nicht zum dramatischen Abschluß des Stücks. Es hat für uns als äußerliche Handlung keinen Schluß.

Ueberschauen wir nun das ganze Stück, so ist so viel klar: Wenn man die Chöre wegläßt und die mythische Version als gegeben denkt, daß es sich nur um ein Verschwinden, nicht um ein Abschlachten der Heldin handelt, so haben wir ein schönes historisches Schauspiel vor uns, dessen erste Hälfte sogar an's bürgerliche Lustspiel streift, die zweite aber rein pathetisch ist, so daß es nur als Schauspiel characterisiert werden kann. Zur Vollendung des Schauspiels fehlt nur eine wirklich abschließende dramatische Catastrophe. Das Ganze wird uns wie gesagt rein menschlich und dem rohen Mythus entrückt, wenn wir, wie schon der athenische Zuschauer statt der Opferung eine Weihe Iphigenien's als keusche Dianenpriesterin substituieren. Im modernen

Costüme ist es ein Einkleiden zur Nonne, wozu auch das Haarabschneiden am Altar und die weitern Opferceremonien passen. Wenn Racine zum Schluß das Wunder dahin deutet, daß die Göttin dem Liebhaber Achill die Braut überläßt, so ist das wenigstens keine Tragödie mehr, und die Verwicklung des Stücks ist ohnehin durch das Orakelwesen für uns ein unwahres. Wir ziehen es daher vor, auf der modernen Bühne die Fabel als bloßes Phantasiespiel behandelt zu sehen, wie es die Oper zu bieten vermag und wenden uns für diesen Fall lieber zur Gluckischen Iphigenia in Aulis.

6. Ἰφιγενεια ἡ ἐν Ταυροις. — Iphigenia in Tauri.

Wir wollen diese Iphigenia der vorigen anreihen, obgleich sie der Dichter nicht in dieser Folge verfaßt hat, denn so viel wir wissen ist diese zweite Iphigenia ein verhältnißmäßig frühes Werk des Dichters, während die erste wie es scheint erst nach seinem Tode zur Aufführung kam. Das läßt sich aber einigermaßen aus den Werken selbst erkennen, und zwar daran: Der junge Dichter wird immer einen Werth auf eine eigenthümliche Erfindung in der Fabel legen; der alte Dichter weiß, daß aus dem nächstliegenden Stoff durch die Form oder die Art der Darstellung ein Effect zu erreichen ist. So ist die Versammlung der Griechenflotte in Aulis eine an sich triviale Situazion, während die hier gebrauchte auf den ersten Anblick etwas gesuchtes hat, der Dichter hat die Sage eigenthümlich weiter gesponnen. Diese Fabel ist hier ganz aufgenommen, wie wir sie im vorigen Stück verlassen oder vielmehr das vorige Stück war nur möglich weil der Zuschauer diese Wendung des Geschicks der Iphigenia aus diesem zweiten Theil schon in Erinnerung hatte. Doch nahm der Dichter den Anlaß aus landkundigen Mythen. In einem attischen Ort scheint ein unscheinbares wahrscheinlich rohes Bild der Artemis verehrt worden zu sein, dessen Ungeschlachtheit sich die spätre feinre Zeit dahin erklärte, es sei aus dem fabelhaften fernen Norden hier eingeführt worden. Dieses Motiv ergriff der mythenbildende Volksgeist und ließ es aus dem fernen Lande der Taurier stammen, und wenn die Entführung der Iphigenia nach einem fernen Heiligthum einmal recipiert war, so war leicht ein Artemistempel im Norden und Iphigenia als deren Priesterin herausphantasiert.

So wurde die Fabel mit Iphigeniens Familie, folglich mit ihrem Bruder Orestes combiniert und Euripides fixierte sie in dem Moment, auf welchen Orest nach den Äschyleischen Eumeniden gelangt ist, Apoll hat ihn wegen des Muttermords losgesprochen, nur ist dem hier noch eine Bedingung angefügt, er soll nach dem Norden reisen, um dem Apoll seiner Schwester Artemis Bild aus Taurien nach Attica zu versetzen. Bis diß geschehen, wirkt die Eumenide in ihm fort in Gestalt einer Art Epilepsie, die ihn von Zeit zu Zeit anpackt, wie es in unsrem Stück vorkommt. Dieser Orakelspruch hat in der That einen menschlich ansprechenden Sinn, die Fabel läßt Orest nach Norden senden durch Apollo um dessen Schwester zu holen, in der That aber um seine eigne Schwester als Priesterin der Artemis wieder zu finden und sie in die Heimat, in den Familienkreiß zurückzuführen. Das ist ein weitrer Zug der spätern mildernden Sagen-Umbildung. Orestes reist nun zu Schiffe ab und zwar in Gesellschaft seines Vetters und Freundes Pylades, den er zuvor noch mit seiner Schwester Electra verlobt hat, lauter moderne romanhafte Motive. Unser Stück könnte etwa auch Orestes und Pylades genannt werden, weil ihre im Alterthum sprüchwörtliche Freundschaft sich hier deutlich in dem Wettstreit der Aufopferung ausspricht, mit der sich einer dem andern zur Verfügung stellt. Sie gelangen nun mit ihrem Griechenschiff nach Norden, in das Land der Taurier, was eigentlich die heutige Krym sein soll, darüber waren aber keine bestimmten Nachrichten; die Griechen wußten nur, daß wenn man den Bosporus durchsegelt man im schwarzen Meer zwischen zwei fabelhaften Klippeninseln durchschiffen mußte, den Symplegaden, die der Fabel nach beweglich zusammenklappten und den Schiffen den Untergang brachten. Unmittelbar hinter dieser gefährlichen Passage lag Tauri oder das Land der Taurier. An dieser Küste nun wird ein Tempel der Artemis vorausgesetzt, bei welchem die gerettete Iphigenia so zu sagen als Oberpriesterin angestellt ist. Um sie in dieser Stellung nicht allzu sehr zu isolieren, ist ihr eine Schaar griechischer Mädchen als Tempeldienerinnen beigegeben, welche die seeräuberischen Taurier in Griechenland geraubt haben und die nun mit ihr durch das Interesse des Heimweh's nach dem Vaterland vereinigt sind. Das Land aber ist beherscht durch einen König Thoas, welcher als halbbarbarischer Tyrann so dargestellt ist, daß er der hellenischen Cultur durch ihre

geistige Ueberlegenheit sich subordiniert fühlt und der Priesterin Iphigenia in Sachen der Religion eine Gewalt eingeräumt hat, wie er sich denn in Verehrung der Göttinen Artemis und Athene als gläubiger Diener verhält. Dieses Land hat noch den barbarischen Brauch, daß schiffbrüchige Fremdlinge dem Altar der Artemis als Opfer geschlachtet werden, d. h. wohl zunächst daß ihre Schiffe geplündert und die Mannschaft als Gefangene betrachtet werden, wie es das Naturrecht der Wilden ist. Iphigenia hat also ein blutiges Geschäft, sie muß die Opfer wenigstens durch Ceremonien für den Opfertod einweihen, worauf sie geschlachtet werden. Nun ereignet sich, nachdem Iphigenia im Prolog ihre Schicksale exponiert hat, daß Orestes Schiff gerade an diesen Tempel getrieben wird, wo er mit Pylades landet und wo sie auf die Vermuthung fallen, das möchte der Tempel sein, aus dem das Artemisbild gestohlen werden soll. Sie kommen aber bald in Collision mit den wilden Einwohnern, die sie zuerst für Götter, dann aber für Räuber halten und die beiden Freunde nach heftigem Kampf gefangen nehmen und vor den König und dann zur Priesterin Iphigenia führen. Orest war bei ihrer Entrückung noch Kind, sie ist also jezt eine Jungfrau in gesetzten Jahren, sie können einander nicht erkennen. Aber bald ergiebt sich daß sie alle Griechen sind, die Priesterin fragt nach der Heimat Argos, nach dem Erfolg des Zuges gegen Troja, endlich nach ihren Verwandten und so kommt nach und nach die Wahrheit an den Tag. Diese Erkennung ist mit großer Kunst durchgeführt, ist aber eher romanhaft als tragisch und ist auch für die spätre Zeit ein stehendes Motiv für das Lustspiel, die Wiedererkennung geraubter und verlorner Kinder geworden. Dabei sind die Chorgesänge eine ganz unwesentliche Verbrämung und zu erwähnen ist auch, daß Iphigenia, die zuerst aus einem Traum Orestes Tod vermuthet hatte, sobald sie ihn erkannt hat, über alle Träume, ja über die Götter selbst mit großem Hohn sich ausspricht, und sie, die Priesterin, geradezu sagt, alles Orakelwort sei unverschämt und nichts bestehe als Vernunft. Ebenso sagt Orest, Apoll habe ihn rein zum Besten gehabt, als er ihm nach Norden zu reisen befohlen. Hier ist wieder Euripides in seiner grellsten Sophistenweisheit. Sinnreich ist übrigens die Erkennung selbst eingeleitet; Iphigenia, die nicht schreiben kann, sagt, ein griechischer Gefangener hab' ihr einen Brief an die ihrigen aufgesetzt und wenn Orest ihn nach Hause befördern

wolle, so wolle sie ihn dafür entkommen lassen, Pylades aber müsse geschlachtet werden. Nun kommt der Freundeswettstreit und Pylades übernimmt endlich den Brief zu spedieren. Da ihm aber zu größrer Sicherheit Iphigenia die Botschaft auch mündlich aufträgt, so erfolgt die Erkennung.

Nachdem aber die allerseitige Erkennung durchgeführt ist, handelt es sich in der zweiten Hälfte unsres Schauspiels darum, die drei Blutsverwandten in die griechische Heimat zurückzuführen und das verhängnißvolle Artemisbild aus dem Tempel zu stehlen und mitzunehmen. Hiezu schlägt Iphigenia dem König Thoas gegenüber einen Betrug vor, der dadurch entschuldigt wird, daß es sich darum handle, das Gebot des Apollo zur Ausführung zu bringen. Sie will also den König bereden, das Heiligthum der Artemis sei durch einen Muttermörder entweiht, Bild und Uebelthäter müssen am Meeresufer gesühnt und gereinigt werden, ehe das Opfer gebracht werde, dann soll die Flucht in Orests Schiff vor sich gehen. Eine Schwierigkeit, daß der Chor den Betrug nicht verrathe, ist etwas zu leicht abgemacht. Man macht dem Chor die Hoffnung sie später auch loszukaufen, während er doch hier die nahe Gefahr sieht als Mitschuldiger das Opfer der That zu werden. Die List aber gelingt vollständig, Thoas geht alles ein, bis, nach einem ganz willkürlich eingefügten mythologischen Chorgesang, ein Bote kommt und dem König die vollzogene Flucht der Fremdlinge nebst Bild und Priesterin im Schiff meldet; Orest habe sich selbst genannt. Jezt macht der erzürnte König Anstalt die Flüchtigen wieder einzuholen und droht auch den verrätherischen Chor zu strafen, da wird das Stück durch die dea ex machina Athene abgeschlossen, sie erscheint dem gläubigen Thoas in der Luft und übernimmt alle Schuld, womit das Schauspiel geschlossen ist.

Von einer Tragödie ist hier keine Spur, der Dichter hat ein schönes romantisch gedachtes Schauspiel erdacht, das auf romanhaft menschlichen Verhältnissen beruht und die psychologische Entwicklung ist seine wahrhafte Kunst, die Rhetorik springt hier rein aus der Situazion hervor und ist darum in keiner Weise tadelswerth, es ist die reine Dialectik der Sache die sich darstellt. Der einzige Fehler, den man dem Dichter mit Recht vorwerfen kann ist der, daß er wieder einen ganz mythologischen Stoff in seinem überlieferten Gehalte zu Grunde legt, der darum

auf dem Glauben an die Orakel und die Götter beruht, daß er aber nicht unterlassen kann, zwischenein seine moderne Aufklärungsweisheit seinen eignen Personen in den Mund zu legen. Es kann uns gleichgiltig sein, ob Euripides für seine Person an die Orakel und die heidnischen Götter glaubt, es ist aber thöricht, wenn der Dichter auch seine Iphigenia und seinen Orest Verse sprechen läßt, worin sie ihren Unglauben aussprechen, denn dadurch wird ihr hier vorausgesetzter Character aufgehoben. Man muß aber sagen, daß diese Makel des Stücks hier ganz isoliert stehen, man könnte sie herauswerfen, ohne dem Gang der Handlung zu schaden, sie sind bloße Auswüchse der Reflexion, aber darum eben um so widerlicher und eigentlich lächerlich.

Bekanntlich hat Göthe diesen Stoff als deutsches Schauspiel behandelt. Das größte Verdienst dieses Stückes scheint mir seine große Verschiedenheit von der französischen Manier, diese Werke nachzuahmen. Es meidet die französische Rhetorik der Leidenschaft; es fragt sich aber, bleibt überhaupt ein für die Bühne erforderliches Pathos übrig? Das deutsche Publicum hat für diesen mythologischen Stoff durchaus keine Ueberlieferung und keine Pietät. An die Orakel und die griechischen Götter, die Euripides für die Phantasie, wenn auch nicht für den Verstand als Mächte voraussetzt, glaubt hier weder das Publicum noch der Dichter. Sein Bestreben ist vielmehr, die Handlung aus rein menschlichen Motiven abzuleiten. Die griechische Bildung soll sich als Ueberlegenheit über barbarische Gewalt geltend machen; diß ist vermittelt durch die Gewalt der Ueberredung, durch das Räsonnement. Um aber dem Räsonnement freiwillig zu unterliegen muß man schon gebildet sein. Göthe's Thoas fühlt die Kraft der Wahrheit durch die Kraft der Rede. Er ist in einer Leidenschaft für seine Gefangene befangen die aber seine Großmuth in Bewegung setzt und ihm schmeichelt. Diese Gewalt menschlicher Beredsamkeit ist aber ganz im Sinn der Aufklärungs-Periode gedacht; es wird absichtlich keine positive Religion als das motivierende genannt und alles mythologische bleibt äußerlich, nur das rein menschliche soll gelten und das ist der Sinn des Ganzen, Göthe ist hier derselbe Aufklärungskünstler wie es Euripides in Athen war; das Ganze ist mit Einem Wort didactisch; es schmeichelt sich ein durch die Schönheit seiner Dicziou, aber ein Theaterpathos ist nicht vorhanden und das Stück wird auch niemals auf ein gemischtes Publicum,

wie es das Theater voraussetzt, einen wirklich theatralischen Effect machen. Es ist ein Lesestück für Gebildete.

Wir stehen jezt schon völlig bei Euripides als romantischem Schauspieldichter und können uns jezt zu den drei andern Stücken wenden, wo der Character des Orestes wieder als handelnd eingeführt ist; sie stehen dem tragischen Cothurn noch um ein gut Theil ferner.

7. Ἠλεκτρα. — Electra.

Nirgends zeigt sich die maliziöse Critik, mit der Schlegel unsern Dichter behandelt deutlicher als an diesem Stück. Während er über die tragische Iphigenia in Aulis zehn Zeilen verliert, hat er über diß Stück, das er doch selbst das schlechteste Stück des Euripides nennt, eine Analyse von zehn Seiten gegeben, und zwar in unmittelbarer Vergleichung mit den beiden Stücken gleichen Inhalts bei Äschylus und Sophocles. Diß Verfahren ist geradezu perfid zu nennen. Nach ihm hat Gruppe (Ariadne) das Stück dadurch vertheidigen wollen, daß er es vor dem Sophocleischen geschrieben glaubte. Da aber hiefür jeder Beweis abgeht, kann man nur sagen, daß alle äußern wie innern Gründe gegen diese Annahme sprechen. Daß der Dichter dieses wunderliche Werk geschrieben, kann ich mir nur so erklären. Ich habe oben zu zeigen gesucht, daß Sophocles mit seiner Nachbildung das hohe Pathos des Äschylus nicht erreicht und in einigen Hauptpuncten den Effect geradezu verfehlt hat. Diß, glaube ich, fühlte Euripides und wollte es seinem Rivalen bemerklich machen, indem er diß Stück dichtete. Er sagt damit so viel, wenn man einmal den Äschyleischen Stoff neu behandeln will, so muß man erstens das wesentliche der Handlung lassen wie es ist, und nicht z. B. wie Sophocles die Clytämnestra vor dem Ägisth abschlachten lassen, und zweitens muß man in der äußern scenischen Einkleidung und namentlich in der Wahrscheinlichkeit der Fabel die modernen Fortschritte der Bühne sich zu nutze machen. Aus diesen Voraussetzungen läßt sich das Stück erklären. Euripides calculiert nun so: Ägisth's wie Clytämnestra's erste Klugheitsmaßregel wird die sein, nach Agamemnons Tod die rebellische Electra aus dem Hause zu entfernen. Er läßt sie nun, völlig romanhaft, an einen verarmten Seitenverwandten des königlichen Hauses, d. h. an einen mykenischen

Landmann auf der Grenze ihres Gebiets verheirathet sein, der aber aus Scheu vor ihrer vornehmen Abkunft in einer jungfräulichen Ehe mit ihr lebt, wie er uns im Prolog aus einander setzt. Die sodann auftretende Electra muß selbst Wasser herbeischleppen und lamentiert über ihre ärmliche Lage. Dann kommt Orest mit Pylades, sie setzen sich nieder, während Electra mit dem Chor, Frauen aus der Nachbarschaft die sie zu einem Fest mitnehmen wollen weiter lamentiert. Dann ergreift Orest Electra's Hand, die vor Schrecken auf die Kniee sinkt, jener giebt sich nur für einen Boten des Orest aus und in langem Dialog werden die Antecedenzien besprochen. Electra sagt, Ägisth tanze auf ihres Vaters Grab und werfe Steine darnach. Nun kommt der Landmann zurück und wundert sich daß Fremde mit seiner Frau reden, will sie aber dann bewirthen, Electra schickt ihn nun zu einem Alten, der schon Agamemnon erzog und in der Nähe wohnt, um einige Eßwaaren zu entlehnen. Der Chor, der nicht zu seinem Fest ging, singt jezt vom Trojanerzug; dann kommt jener Alte mühsam herangestiegen; er erzählt der Electra, er sei an Agamemnon's Grab gewesen und habe eine Haarflechte gefunden; hier kommt nun die kleinliche Critik gegen Äschylus, denn wie er sagt, das Haar sei dem Electra's ähnlich, bemerkt diese, Geschwister haben ja nicht einerlei Haar, und noch richtiger mit der Fußspur, der weibliche Fuß sei ja viel kleiner als der männliche. Noch ärger ist aber, daß auf des Alten Bemerkung, sie werde ihn an dem Gewand erkennen, das sie selbst gewoben, sie erwiedert, Orest sei ja schon als kleines Kind geflüchtet worden und wenn er bis heut dasselbe Kleid trage, müsse es mit ihm gewachsen sein. Diese Bemerkung paßt nur in eine Hanswurstiade und ist offenbar unwahr, denn Äschylus kann hieran nicht gedacht haben. Bei ihm hat Electra Botschaften vom Bruder erhalten, sie kann ihm darum auch ein selbstgewobenes Gewand zugeschickt haben. Da jezt Orestes kommt betrachtet ihn der Alte mit Staunen, und Orest bemerkt in einer etwas Shakspearischen Laune, der mustert mich wie das Gepräge eines neuen Geldstücks, wem seh ich denn gleich? Aber der Alte hat ihn an einer Narbe an der Stirn erkannt. Diß Kennzeichen ist allerdings wahrscheinlicher und Schlegel hat Unrecht es zu tadeln. Nun Jubel Electra's und des Chors. Jezt in der zweiten Hälfte des Stücks wird der Racheplan entworfen und ausgeführt; zuerst wird Ägisth, der in der

Nähe opfert von Orest erschlagen, was ein Bote meldet; er bringt sogar den Kopf an den Haaren herbei, dem Electra eine Schandrede hält, was freilich weit von der Tragödie weg bereits an's französische Melodram hinstreift, aber in der That romantisch genannt werden muß. Nun aber sieht man Clytämnestra nahen und Orest wird auf einmal in seinem blutigen Vorsatz wankend, Electra muß ihn zum Muttermord aufhetzen. Das unwahrscheinlichste des ganzen Stücks ist aber dieses. Electra hat die Mutter rufen lassen unter dem Vorwand, für sie ein Opfer für ihre vor zehn Tagen erfolgte Niederkunft zu bringen; sie lebt aber ja in jungfräulicher Ehe; wie könnte sie die Mutter hierüber teuschen? Diese Erfinduug ist schlechter als alle die Äschyleischen. Mutter und Tochter schimpfen sich übrigens auf's gemeinste, und in wahrhaft comischer Weise; die Mama habe nach Agamemnon's Abreise stets vor dem Spiegel gesessen um sich zu frisieren. Es sei ein Kreuz um böse Weiber u. s. w. Endlich führt Electra die Mutter hinein, wo sie von beiden Geschwistern abgeschlachtet wird. Beide Leichen werden herausgetragen. Da erscheinen Clytämnestra's Brüder, die Dioscuren Castor und Polydeikes in der Luft, führen die That auf Phöbus zurück. Orest soll sich in Athen sühnen lassen und soll dem Pylades die Electra zur Gattin geben. Dann werden sie reich werden. Wir haben den vollen Lustspielschluß.

8. Ὀρεστης. — Orest.

Wenn das vorige Stück fast wie eine Parodie von Äschylus Choephoren aussieht, so haben wir hier eine noch deutlicher ausgesprochene Parodie der Eumeniden und diese kann kaum unbewußt so geworden sein. Wir hätten also unsern Dichter bereits auf der Parodie des Tragischen ertappt, selbst die Alten hielten es schon für ein Satyrspiel. Es ist das Wesen der Parodie, daß man vom vollen wo möglich noch gesteigerten Pathos der Situazion ausgeht. So ist hier die Situazion aus dem vorigen Stück beibehalten. Sechs Tage nach dem Mord der Clytämnestra sind wir vor dem Schloß zu Argos, wo Orest auf einem Ruhbett in seinen krankhaften Schlaf gesunken ist und Electra ihn schwesterlich bewacht. Gleichwohl ist der Ton des Stücks vom ersten Wort an ohne alles Pathos. Es ist völlig unwahr, wenn Schlegel

sagt, diß Stück hebe erschütternd an, nachher nehme aber alles eine verkehrte Wendung; es nimmt vielmehr gar keine Wendung, sondern ist von Anfang bis zu Ende in einem sehr bestimmten Character gehalten.

Wir haben ein reizendes Gedicht satirischer Gattung von Shakspeare, Troilus und Cressida genannt. Die Parodie trifft nicht sowohl die Ilias als das griechische Naturell. Shakspeare macht uns die Leichtfertigkeit und die Eitelkeit des griechischen Lebens deutlich dadurch, daß er diese Fabel in seinem germanisch-sittlichen Bewußtsein reflectiert; das Resultat ist eine zierlich reizende Unterhaltung. Etwas ähnliches hat Euripides mit diesem Stück beabsichtigt. Das griechische Naturell im Ganzen konnte er zwar nicht parodieren, da er selbst mit Leib und Seele darin steckt. Er zeigt aber doch, daß seine Zeit einen tiefern Ernst erfaßt hatte, als die noch kindlich spielende Phantasie der Mythenbildung. Bekannt ist ein Wort Herodot's, Homer und Hesiod haben den Griechen ihre Götter gemacht; die Poeten haben die Mythologie ausgesponnen und dieses Recht der Dichtung nimmt sich nun der Dichter auch mit dem philosophisch gebildeten Bewußtsein, wodurch er aber eben des Rechts verlustig wird; das heißt, er kann keine als göttlich geglaubten Figuren mehr schaffen, er kann aber den hergebrachten Volksglauben mit seinem Gefolge von Aberglauben zerstören und das ist die Absicht des Dichters der Aufklärung. Euripides nahm sich vor, in diesem Gedicht, die allbekannten Figuren und Charactere, die in der Ilias und dem damit zusammenhängenden Sagenkreiß vorkommen, im Gewand der gemeinsten Alltäglichkeit, im Costüm seiner Zeit, im Interesse der ordinärsten athenischen Fraubaserei seiner Tage und seiner Umgebung auftreten zu lassen und damit den poetischen Nimbus dieser Gestalten zu paralysieren.

Bei Eröffnung des Stücks sehen wir den Muttermörder Orestes im Fieberschlaf, von seiner Schwester bewacht, er ist als Epileptischer oder im Paroxysmus hitzigen Fiebers gedachter Kranker, sie in der Rolle einer barmherzigen Schwester aufgefaßt. Damit zu contrastieren scheint, wenn Electra beginnt im pathetischen Styl die Schicksale des Hauses von Tantalos an zu erzählen; wir werden aber bald gewahr, daß sie die Situazion ganz bürgerlich und prosaisch auffaßt. Das Volk sitzt zu Gericht um abzustimmen, ob die muttermordenden Ge-

schwister gesteinigt oder geköpft werden sollen. Dagegen macht sie sich Hoffnungen durch die Connexionen der Verwandtschaft; es ist der Onkel Menelaus von Sparta, an den sich die Hoffnung knüpft; er hat auf der Retour von Troja schon die saubre Hausfrau Helena vorausgeschickt, die nach ihrer bei der Tante Clytämnestra zurückgelassenen Tochter Hermione sehen will und Onkel Menelaus wird unverweilt selbst eintreffen. Das alles ist wie der neuste Athener Klatsch behandelt. Nun tritt Helena auf und redet ihre Nichte an mit Bedauern, daß sie so eine alte Jungfer werde, auch thue es ihr leid, daß ihre Schwester habe so früh sterben müssen. Helena will ihr auf's Grab eine Spende schicken, scheut sich aber vor den bösen Mäulern des Volks und da Electra nicht ihren Bruder verlassen will, schickt man die junge Hermione als unverfängliche Person. Nachdem Helena fort ist und Electra ihr nachräsoniert hat, kommen die bekannten Jungfern der Stadt um sich nach ihrem Befinden zu erkundigen; diese bilden den Chor. Derselbe ist aber hier auf eigenthümliche Art orchestisch eingeführt. Sie kommen auf Electra's Bitte leise auf den Zehen herbeigeschlichen um den Schlafenden nicht aufzuwecken, ein Motiv das ganz ebenso und vortrefflich Weber im Elfenchor der Introduczion des Oberon behandelt hat.

Jezt erwacht Orestes und zwar fast mit denselben Worten, mit welchen Göthe seinen Egmont einschlafen läßt. Electra sagt dem Kranken, wie sie ihm ein Kopfkissen unterschiebt, der Herr Onkel sei auch angekommen. Orest meint, die saubre Frau Tante hätte er daheim lassen können. Darüber fällt ihm aber die Mutter und der Muttermord ein und er beginnt zu fantasieren; diesen Wahnsinn werden wir mit denselben Worten als bloße Verstellung später in den Menächmen antreffen. Electra sagt, es sei unsinnig, die Fieberträume der Eumeniden für etwas wirkliches zu halten. Orest bemerkt in einem intervallum, der Vater selbst hätte ihm bei kaltem Blute gerathen die Mama nicht umzubringen, da er ja dadurch doch nicht lebendig werde und es ihm dem Sohn nur Schmerzen koste. Hier haben wir die vollendete Parodie der Eumeniden und des Äschylus. Die Blutrache soll als unvernünftig lächerlich gemacht werden. Electra meint schließlich, für einen Kranken sei es immer das rathsamste, daß er ruhig im Bett liegen bleibe.

Der Chor klagt daß Orest durch Apoll in diß Unglück geführt worden, freut sich aber jezt den Onkel Menelaus ankommen zu sehen. Dieser sagt, er habe unterwegs den ganzen Klatsch über das Haus Agamemnon vernommen, Orest habe er nur als Kind gekannt, wo er denn sei. Orest redet ihn aus seinem Bett an und bittet ihn um Beistand der Verwandtschaft halb. Hier kommt ein Wechselgespräch in Monostichien, das unsäglich breit hinausgezogen ist und diesen Fehler bringt das Stück weiterhin oft wieder, daher es auch nicht nur zu lang sondern offenbar platt wird und das ist das schlimmste was man ihm nachsagen kann, denn die Auffassung der Fabel an sich muß man geistreich nennen wie jenes shakspearische Stück. Während sie noch reden, ruft der Chor, es komme jezt in Trauerkleidern auch der alte Großpapa Tyndarus herbei, Clytämnestra's Vater, worüber Orest sehr erschrickt. Dieser begrüßt den Eidam Menelaus, zürnt aber, daß er freundlich mit Orest conversiere. Der Alte giebt eine lange juristische Erörterung des Falls, Orest hätte die Mama sollen gerichtlich verhaften und aus dem Hause entfernen lassen, denn sagt er, wenn jeder Mord wieder mit Mord gesühnt werden soll, wo soll dann die Gerechtigkeit zu Ende kommen? Diß ist wieder die verständige Parodie der Blutrache. Nach vielem Geschwätz schließt der Alte, er habe an seinen Töchtern wenig Freude erlebt. Orest hält eine ebenso prosaische Vertheidigungsrede, wie zu des Dichters Zeit vor Gericht im öffentlichen Verfahren verhandelt wurde. Dabei parodiert er die Stelle aus Äschylus Eumeniden, wo gesagt ist, der Vater thue doch bei der Zeugung die Hauptsache und habe ein höheres Recht als die Mutter. Seine Mutter habe sich mit Ägisth höchst unanständig betragen; ja wenn sie gewesen wäre wie Penelope! So aber werden künftig die Männer verrathen und ermordet werden, wenn jene den Söhnen nur die Mutterbrust entgegenzuhalten brauchen um losgesprochen zu sein. Ueberhaupt mögen sie sich an Apoll halten, der ihm eingeblasen. Der Chor bemerkt dazwischen, alles Unheil komme durch die Weiber in die Häuser. Tyndarus ist jezt erst recht erbost und geht mit den Worten, er selbst wolle vor dem Volk für die Steinigung Orest's und besonders der aufstiftenden Electra sprechen. Nun wieder eine lange Rede Orest's an Menelaus, er solle bedenken, sein Vater habe zehn Jahre um seinetwillen vor Troja gelegen, nur

der saubern Tante wegen. Das soll er an ihm vergelten. Vetter Menelaus bemerkt sehr weislich, er habe sein Griechenheer entlassen und sei hier mit einigen Bedienten als Reisender. Was er denn denke, daß er dem Volk gegenüber ausrichten könne; aber er wolle vor Gericht ein gut Wort für ihn einlegen, falls das helfe. O du Hundsfott! ruft ihm Orestes nach, sieht aber jezt glücklicherweise seinen getreuen Pylades auftreten, an dem ist noch ein Halt und ein Verlaß. Pylades kommt trabend aus Phocis, im Läuferschritt der Sclaven der neuen Comödie. Nun das Zwiegespräch in endlosen Monostichien, es ist der reinste Comödienklatsch; Pylades hat sein Vater aus dem Haus gejagt weil er an dem Muttermord Theil genommen, sie sitzen also in Einer Patsche, keine Flucht möglich und das Volk in Wuth und Aufruhr. Sie beschließen als das männlichste, daß Orest wenigstens einen Versuch mache sich vor dem Volk zu vertheidigen, dann schärft Orest dem Freunde ein, wenn ihn seine fallende Sucht anfalle, ihn zu halten; der treue Freund gelobt alles. Der Chor schiebt jezt einen sinnlos mythologischen Gesang herein, dann kommt Electra und ein Bote, welcher den unglücklichen Erfolg von Orest's Volksrede berichtet. Diese Volksversammlung in Argos wird vollkommen so geschildert wie die athenischen zu des Dichters Zeit, wie wir sie bei Aristophanes genau kennen lernen. Der Electra bleibt jezt die Wahl zwischen dem Strick und dem Dolch. Trauerlied ihrer und des Chors. Nun führt Pylades den bleichen Orest herein, Electra jammert, Orest verlangt Fassung und Haltung. Electra will von Orest getödtet sein. Er meint, der Muttermord sei ihm sauer genug geworden, sie möge dafür selbst sorgen, schimpft auf den feigen Menelaus; es gelte muthig zu sterben, und er will sich das Schwert in die Brust stoßen, Electra möge folgen. Nun will aber Pylades auch mit. Nichts da, sagt Orest, zwar die Electra, die dir versprochen ist, mußt du aufgeben, es gibt aber noch mehr Weiber. Dem widerspricht Pylades, Electra ist mein Weib und euer Schicksal das meine. Diß ist wieder der typische Freund Pylades. Wenn wir aber doch sterben sollen, wollen wir uns vorher an dem Feinde rächen, wir müssen den Elenden Menelaos mit in's Verderben ziehen. Dabei lebt Orest wieder auf. Wie das angreifen? Wir müssen ihm seine Helena ermorden, meint Pylades. Wo finden wir sie? fragt Orest und Pylades erwiedert,

hochcomisch, sie ist schon drin im Haus und versiegelt alles; sie will nämlich des Schwagers Haus sogleich beerben. Sie hat aber einen Schwarm orientalischer Diener mitgebracht, etwa Mohren möchte man denken, sie werden Phryger genannt. Feige Eunuchen, die sich nicht wehren. Nun wird beschlossen, sie wollen, das Schwert unter'm Mantel, vor Helena als Flehende erscheinen. Ist sie ermordet, dann wird uns ganz Griechenland als Rächer der vor Troja Gefallenen preisen. Gelingt es uns aber nicht sie zu ermorden, so zünden wir das ganze Haus an und sterben mit allem. Der Chor ist mit der ganzen Verschwörung einverstanden, und Orest hält eine Lobrede auf den wahren Freund. Rächen müssen wir uns und möglich ist's ja auch noch, daß wir echappieren. Nun fällt Electra noch etwas gescheites ein. Hermione wird bald vom Opfer zurückkommen, die faßt ihr ab und sperrt sie ein als Pfand wider Menelaos, dann seid ihr eures Lebens sicher. Orest meint, Electra sei ein schönes Weibsbild und Pylades müsse sie durchaus zur Frau bekommen. Nun wird beschlossen, Electra bleibt mit dem Chor vor'm Thore stehen, um Hermione und überhaupt Niemand hinein zu lassen um beizuspringen. Dann gehen die Freunde in's Schloß, nachdem Agamemnon's Schatten angerufen worden, und diese drei Eidgenossen feierlich ihren Entschluß beschworen haben. Jezt kommt eine reine Opernpartie; auf Electra's Anleitung theilt sich der Chor in zwei Hälften, um beide Seiten der Bühne zu decken. Sie lauschen beiderseits ob Niemand nahe. Eine macht den blinden Lerm, es komme ein Bauer heran, was sich als Einbildung ausweist. Electra lauscht am Thor und fürchtet, die Männer möchten durch Helena's (der Frau Tante!) Schönheit verführt werden. Nun aber hört man von innen Helena's Todesangstruf, ganz wie in der Tragödie die Clytämnestra ruft, als vollkommene Parodie. O, der geschieht's recht, sagt Electra, der Chor aber kündet an, Hermione nahe. Electra sagt, laßt euch ja nichts anmerken, ich will sie empfangen. Nun kommt eine wahrhafte Schändlichkeit. Hermione fragt, was denn das wilde Geschrei im Schloß bedeute und Electra erwiedert mit Thränen, sie und Orest seien zum Tod verurtheilt und Orest sei zu ihrer Mutter hinein um sie zur Hilfe durch Menelaos anzuflehen. Die gutmüthige Hermione will gleich selbst hinein und mit für die Verwandten bitten, sie läuft hinein und Electra

schreit ihr nach: Männer fasset die Beute! Orest erscheint und Electra ruft: Packt sie! sie verschwinden. Electra schreit dem Chor zu einen Lerm zu schlagen daß man außerhalb nichts von innen vernehme, dann läuft sie auch hinein. Der Chor singt, Helena ist recht geschehen und jezt kommt vom Palast einer der phrygischen Eunuchen angstvoll gerannt um dem Tod zu entgehen; er sei zum Fenster heraus gesprungen. Er meldet mit orientalischem Bombast den Ueberfall; die Diener seien entflohen und in Gemächer eingesperrt. Er sah Orest das Schwert auf Helena's Nacken zucken, während Pylades die ausgebrochnen Diener allein zurücktrieb. Dieser Kampf wird mit epischer Weitläufigkeit geschildert. Viele wurden niedergestreckt. Da erschien Hermione, die sie festhielten, inzwischen aber verschwand auf unbegreifliche Weise Helena. Nun kommt Orest zurück. (Electra erscheint nicht mehr außerhalb.) Er glaubt der Phryger habe Menelaus herbeigeschrieen, der aber schwört ihm gleich Gehorsam und wird fortgeschickt, worauf Orest wieder hinein geht und das Thor sich schließt. Gleich darauf sieht der Chor Rauch vom Palast aufwirbeln, sie haben ihn angezündet. Diese Partie erinnert an die Catastrophe im Nibelungenlied. Nun erscheint Menelaus zornig; das Gerücht hat ihm schon gesprochen, wahrscheinlich der entlaufene Phryger, seine Frau sei ermordet, aber auch nicht ermordet, sondern wunderbar entrückt, was er aber für Unsinn hält. Er ruft den Palast zu öffnen um die Mörder zu verhaften. Jezt erscheint Orestes mit den andern auf der Zinne des Hauses, wie später Mercur im Amphitruo oder wie bei Shakspeare Belagerte auf der Mauer capitulieren. Er warnt Menelaus, wenn er sich dem Thor nahe, werde er ihm den Kopf mit einem Quader einschmeißen (wie Mercur im Amphitruo). Er erblickt nun auf dem Dach, wie auf Hermione's Hals der Stahl gezückt ist. Darauf wird jezt capituliert. Orest sagt, leider hab' er Helena nicht enthaupten können, nun komm' es an die Tochter. Menelaus hält das für Unsinn und verlangt die Leiche der Helena. Orest macht nun die Bedingung, wenn du nicht meinen Frieden mit den Argeiern vermittelst, stirbt deine Tochter. Da Menelaus noch Umstände macht, heißt er Pylades und Electra noch mehr Feuer anlegen. Um zum Schluß zu kommen, kommt jezt Apoll als deus ex machina gefahren, neben ihm Helena's Schattenbild, er sagt er habe sie dem Mord entzogen und unter die

Unsterblichen aufgenommen, wo sie in Gesellschaft ihrer Brüder der Dioscuren die Schiffenden beschützen werde. Menelaus möge sich um eine andre Hausfrau umsehen. Orest aber sei auf ein Jahr verbannt, dann soll er sich im Areopag zu Athen lossprechen lassen. Die Jungfrau aber, auf deren Hals er das Schwert zücke, obgleich selbige eigentlich mit Achill's Sohn Neoptolemus versprochen sei, die müsse er vielmehr heirathen. Diß ist ein ganz romantischer Zug. Pylades soll seine Electra nehmen, es werde ihnen ganz gut gehen; Menelaos aber möge in sein Sparta abziehen, er werde das Argeiervolk vermögen, daß sie Orest als ihren Herrn erkennen. Menelaos schickt seiner Frau noch einen Gruß hinauf und überläßt Hermione dem Orest. So hat Apoll sein gegebnes Wort erfüllt und Orest gerettet, die beiden Hochzeitpaare ziehen vergnügt davon und Apoll nimmt die Helena mit gen Himmel.

Wer dieses Stück nun ohne vorgefaßte Meinung überschaut, dem muß es klar werden, daß vom tragischen Pathos des Stoffes nichts mehr übrig geblieben ist, als der überwundene Ernst der Sache, das heißt ihre Umkehrung, der reine Spaß. Es ist ein parodiertes Trauerspiel, das heißt ein vollkommenes Lustspiel. So nahm es auch das athenische Publicum und applaudierte dem Stück, obgleich es sich über diesen Effect keine theoretische Rechenschaft geben konnte und die critischen Köpfe sich schüttelten; das geht aus dem von Schlegel citierten Urtheil eines Scholiasten hervor: „Diß Stück ist von denen, welche auf der Bühne große Wirkung machen, in den Characteren aber äußerst schlecht, denn außer dem Pylades taugen alle nichts.“ Worin Pylades taugen soll, ist aber schwer zu sagen. Etwa weil er bloß Aufstifter ist? Er aber macht ja den ganzen Plan zur Catastrophe des Stücks; er ist insofern vielmehr der schuldigste und schlechteste Character. In der That aber ist Orest der wahre Held unsrer Parodie und hat dem Stück mit Recht den Namen gegeben. Endlich heißt es: „Es hat eine mehr der Comödie angemessene Auflösung.“ Richtiger, das Stück ist nichts andres als die mythologische Comödie, der sich später der plautinische Amphitruo als unmittelbare Zwillingsschwester anreihen wird.

Wir wissen leider nicht, wie die schon zu Sophocles Zeiten durch Epicharmus in Syracus gegründete griechische Comödie beschaffen war

und ob sie Euripides gekannt hat. So viel aber ist ausgemacht, auf der athenischen Scene ist Euripides der wahrhafte Gründer des Lustspiels, und obwohl wir ihm das tragische Talent nicht ganz absprechen können, ist es doch meine volle Ueberzeugung, daß er eigentlich ein großer comischer Dichter war. Die spätere neue Comödie sah ihn auch ganz unverhohlen als ihren eigentlichen Vater an, Menander und Philemon haben das anerkannt, ja man hat von dem lezteren die ziemlich lächerliche Anecdote, er habe einmal ausgerufen: Wenn die Schatten noch ein Lebensbewußtsein hätten, so würde er sich umbringen, nur um im Jenseits dem Euripides zu begegnen.

Die Griechen, die seine Verse durch die ganze griechische Welt verbreiteten, wußten recht gut, welches große Talent sie an diesem Meister besaßen.

9. Ἀνδρομαχη. — Andromache.

Dieses Stück wird man wohl das schlechteste des Euripides nennen müssen, was die dramatische Form betrifft. Der Grundgedanke ist derselbe wie beim vorigen, die homerischen Figuren in die gemeinste Alltäglichkeit und Bürgerlichkeit herabzuziehen; da es aber hier an einer tragischen Situazion fehlt, so kommt es nicht einmal zur Parodie, sondern die Situazion ist reine Prosa. Das schlimmste ist aber, daß das Stück aus zwei getrennten Partieen besteht, die nur ganz oberflächlich zusammengehalten sind und die wir darum einzeln betrachten müssen.

Die erste Hälfte behandelt die gemeinste Eifersucht. Ein Mann, der aber seltsamer Weise im Stück nicht auftritt, hat zwei Weiber; wir bekommen darum bloß die sich schimpfenden Weiber zu sehen und zu hören. Das ist kein anziehendes Thema, wie auch unsre deutsche Literatur, vom Nibelungenlied bis auf die Maria Stuart beweist. Wir befinden uns zu Phthia bei Pharsalus in Thessalien, der Heimat des Achill, wo sich dessen Enkel Neoptolemus und in der Nähe der alte Großvater Peleus aufhalten. Dieser Neoptolemus hat bei der Eroberung Troja's Hectors Witwe Andromache als Beutetheil d. h. zur Sclavin bekommen und mit dieser einen Sohn Molottus erzeugt, hinterher aber des Menelaus Tochter Hermione, die wir aus dem

vorigen Stück kennen, geheirathet. Diese bleibt kinderlos und bezichtigt das Kebsweib Andromache der Zauberei und der Schuld an diesem Mißgeschick. Da der Herr des Hauses auf einer Reise abwesend genannt wird und die beiden Weiber in seinem Hauswesen sich aufhalten, so kann man sich diese Haushaltung vorstellen. Andromache lamentiert den Prolog, sie hat ihren Sohn verborgen aus Furcht vor der Herrin, eine Mitsclavin aus Troja meldet ihr, der Schwiegerpapa Menelaus, der von Sparta angekommen, drohe ihrem Kind den Tod, die Sclavin verspricht aber den alten Großpapa aus der Nähe zu holen. Andromache giebt trojanische Reminiscenzen in Distichen zum Besten. Der Chor, Weiber des Orts, bedauert sie, dann tritt Hermione auf und es erfolgt alsbald eine große Schimpfscene. Andromache sagt unter andrem, sie sei zu ihrer Zeit auf Hector nicht eifersüchtig gewesen, sondern habe seinen Bastardkindern die Brust gereicht. Nach einem Chorgesang tritt Menelaus auf, der den kleinen Molottus hereinschleppt. Nun kommt eine ganz niedrige Scene; Andromache hat sich nämlich hieher an einen Altar der Göttin Thetis geflüchtet, wo sie Asyl hat, Menelaus sagt er tödte den Sohn wenn sie sich nicht selbst ausliefre, sie soll zwischen beidem wählen. Andromache plädiert herzhaft, heißt den Menelaus einen Tropf, Neoptolemus werde seines Knaben Tod durch Hermione's Verstoßung rächen, dann habe sie nichts gewonnen. Sie entschließt sich aber doch, um den Sohn zu retten, ihre Freistatt zu verlassen; der gemeine Menelaus aber läßt sie fesseln und überläßt den Knaben der Feindin Hermione. Andromache bricht in einen Fluch auf das treulose Sparta aus und diese Stelle soll sich auf die politische Situazion zur Zeit der Aufführung beziehen. Der Chor singt das Glück der Monogamie, auch der Monarchie, selbst zwei Liederdichter vertragen sich schwer zusammen, was man auf des Dichters Stellung zu Sophocles deutet. Nun kommt ein Trauerzug. Die gefesselte Andromache mit dem Sohn wird wie zur Hinrichtung hergeführt und sie klagen zusammen. Umsonst umfaßt das Kind Menelaos Kniee, da erscheint in der höchsten Noth der Großvater Peleus, womit das ganze Stück sich umkehrt; er löst die Fesseln der Andromache, während er und Menelaus sich endlos schimpfen und nahezu prügeln. Peleus wirft den Spartanern die unweibliche Erziehung der Weiber vor. Diese lange Scene ist der

Mittelpunct des ganzen Stücks, ein Gezänk zwischen Großpapa und Gegenschwäher, das im allergewöhnlichsten Lustspielton gehalten ist und diese Dichtart hier völlig in's Leben stellt. Der alte Peleus wird am Ende mit seiner Zunge Meister und der Philister Menelaus zieht ganz kleinlaut ab und läßt seine jezt isolierte Tochter im Stich, womit die erste Hälfte dieses Stückes abschließt.

Nachdem der Chor sehr zur Unzeit geäußert, es sei doch etwas prächtiges um vornehme Leute, folgt nun die zweite Handlung, die man jedem jungen Dichter empfehlen kann als erstes warnendes Beispiel, wie man ein Drama nicht abfassen soll. Diese Partie ist ein Musterbild von Verkehrtheit und darum der Betrachtung werth.

Zuerst kommt eine Sclavin aus dem Schloß gerannt und erzählt dem Chor, Hermione sei aus Scham über ihre That oder vielmehr aus Angst, wenn der Herr und Gemahl nach Hause komme, völlig in Verzweiflung, habe sich hängen und erstechen wollen, und nun kommt sie selbst heraus und rauft sich die Haare aus; dieser Wahnsinn ist völlig zum Lachen ausgeführt. Jezt kommt es aber noch schöner; denn ein reisender Herr, von dem bisher mit keiner Silbe die Rede war, kommt mit Vers 840 des Weges gereist und dieser Herr heißt Orestes. Glücklicherweise wissen wir aus dem vorigen Stück, daß Apollo ihm versprochen hatte, er soll die Hermione zur Frau bekommen, was auch Menelaus dort einging; hinterher hat es ihn aber gereut und er gab die Tochter dem Neoptolemus. Was hat nun Orestes dazu gesagt? Wir erfahren nach und nach so viel, er weiß daß Neoptolemus eine Reise nach Delphi machte aus einem abergläubischen Grund, begibt sich auch dorthin, belügt die dortige Bürgerschaft, der Fremde wolle das Heiligthum entehren, arrangiert einen Volksauflauf, läßt den Herrn im Tempel todtschlagen und reist dann gutsmuths nach Phthia, um seine frühere Verlobte, die ja inzwischen noch kein Kind bekommen mit sich heimzunehmen und zu behalten. Das ist ein Held nach Euripides Zuschnitt, der einem modernen Räuberhauptmann keine Schande machen würde. Um aber den Lauf unsres Stücks zu verfolgen, so fällt ihm Hermione schnurstracks zu Füßen und läßt sich, ohne etwas vom Tode ihres Gemahls zu erfahren mit aller Seelenruhe entführen. Sie bringt noch eine sehr weise Lehre an, Ehmänner sollten zu ihren Frauen nicht zu viel

Visiten einlassen, denn die guten Freundinen verderben ihnen die Ehehälfte. Die Geschichte stellt übrigens Orest sehr seltsam dar, er sagt, Menelaus habe ihm Hermionen schon vor der Eroberung von Troja versprochen, wo er doch noch ein unmündiges Kind war, später habe ihm Neoptolemus den Muttermord vorgeworfen und Hermione selbst genommen. Nachdem nun diß alte Liebespaar miteinander durchgegangen und der Chor wieder einmal gesungen hat, Troja sei erobert und Agamemnon ermordet worden, kommt der alte Großpapa Peleus zurück und schimpft über die Flucht. Aus einigen dunkeln Worten Orest's hat der Chor errathen, daß dieser dem Neoptolemos nach dem Leben trachte und alsbald kommt auch der Bote an, der das Unglück haarklein berichtet. Nun wird die Leiche des Erschlagnen auf einer Bahre hereingetragen und der Großvater stimmt eine lange Threnodie an, vom Chor unterstützt. Auch diß Stück weiß der Poet nur durch eine herbeigeflogne dea ex machina zu beschließen; die Meergöttin Thetis, die von Peleus dereinst den Achill empfangen tröstet ihn und nimmt ihn in ihr himmlisches Marine-Departement auf. Sie sagt auch, Andromache werde den lezten Troer vom Königsstamm, Helenos zum Gatten bekommen und Neoptolemos Grabmahl soll die Rache wider den Frevler Orest aufrufen. Peleus schließt mit der schönen Bemerkung, wenn man eine Tochter zu verheirathen habe, soll man viel weniger auf Reichthum als auf adeliche Geburt schauen.

Was will nun der Dichter mit diesem Stück? Warum hat er den Character seines Orestes hier so in den Staub heruntergezogen? Ich habe dafür nur Eine Antwort. Der Dichter will hier zeigen, wie viel er einem nach Neuigkeiten hungernden Theaterpublicum an dramatischer Verkehrtheit zu bieten im Stande ist und wagen darf, wenn er nur seine Neugier nach neuen barocken Situazionen befriedigt und es durch den Zauber einer fließenden Diczion unterhält. Aus diesem schlechten Material hat auch Racine eine tragédie Andromaque gebildet, der man das Pathos nicht absprechen kann; es ist aber nur wenig vom griechischen Stück übrig geblieben.

Wir lassen jezt noch drei andre Stücke folgen, welche sich ebenfalls mit der Trojanersage beschäftigen.

10. Τρωαδες. — Die Troerinnen.

Die Franzosen haben eine dramatische Gattung die sie Melodram nennen und wobei sie eigentlich an mêler denken, um sie als Mischgattung, weder comisch noch tragisch zu characterisieren; dieselbe wird dann als Spottnamen auch auf das shakspearische Drama angewendet. Eigentlich bezeichnet aber ihr Melodram ein Schaustück, bei welchem es überhaupt auf das was gesprochen wird nicht ankommt, sondern auf den theatralischen Spectakel, der die Hauptsache ist. Je mehr sich die Handlung aus ihrer classischen Bühne zurückzog, desto mehr bedurften sie einer solchen Nebengattung, die man aber den verachteten Vorstadttheatern überließ und die gar nicht zur Literatur zählte. Ein solches Melodram im französischen Sinn, d. h. ein Spectakelstück dessen Effect hauptsächlich auf der Decorazion beruht ist gegenwärtiges Schauspiel. Es ist die Catastrophe der Ilias oder des Trojanerzugs, daß die eroberte Stadt schließlich im Feuer aufgeht und diese Situazion ist hier auf die Bühne gestellt. Natürlich sind die Troer die zunächst betheiligten, die in lyrischer Klage ihren Schmerz aussprechen, und vor allem kommt den als Gefangne weggeführten Frauen diese Trauer zu. Es ist also ein lyrisches Motiv das mit Äschylus Persern Aehnlichkeit hat. Um aber nicht eine ganz stehen bleibende und unbewegte Threnodie und Geheul daraus werden zu lassen, hat der Dichter in seiner Manier noch einige Rhetorik hineinverwoben, die das Bild einigermaßen erheitern soll, aber freilich auch nicht sonderlich dramatisch ist.

Der Prolog, den der die fallende Stadt verlassende Patron Poseidon passend spricht, ist in diesem Stück wenigstens dahin variert, daß zum Schluß auch noch die Pallas dazu kommt und so ein Dialog der Götter eintritt, die sich über das künftige Schicksal der Griechen verständigen. Dann aber sehen wir die trauernde Hecabe am Boden liegen und jammern und sie bleibt da liegen und jammert durch das ganze Stück durch, so daß wir schon daraus erkennen, daß wir es mit keinem Schauspiel zu thun haben; es ist ein Monolog, dem die Chorlieder und wenige Zwischenpartieen nur als Episoden eingeschoben sind. Die trojischen Frauen werden als Gefangne an die Griechenfürsten vertheilt, Polyxena auf Achill's Grab geopfert was nur erzählt wird,

Andromache dem Neoptolemos zugesprochen, Cassandra dem Agamemnon. Diese kommt als rasende Mänade mit Fackeln auf die Bühne und weissagt das Unglück der heimkehrenden Griechen, was freilich aus der Odyssee wohlfeil zu haben war. Nachher wird der Andromache vom Herold verkündet, auf Odysseus Rath sei beschlossen, ihren Knaben Astyanax von der Mauer zu stürzen, sie läßt sich ihn nach einigem Widerstreben aus den Händen reißen. Nun aber kommt die rhetorische Partie. Menelaos kommt mit Gefolge und läßt sich die mitgefangne Helena aus dem Gezelt vorführen; diese höchst pathetische Situazion ist ganz nüchtern abgemacht und zwar in der Form eines Schwurgerichts, Helenen wird erlaubt als ihr eigner Vertheidiger zu sprechen, Hecabe wirft als Staatsanwalt ihr ihre Sünden vor. Sie macht dabei Ausfälle auf die Mythologie und Wortspiele. Du sagst Aphrodite habe dich verführt, nein die Aphrosyne (die Thorheit) war's. Menelaus thut den Richterspruch, Helena soll vorläufig nach Griechenland übergesetzt werden um ihrer Strafe zu harren. Nach diesem kommt als Schluß-Rührung, daß des kleinen Astyanax Leichnam auf Hector's Schild hereingetragen wird, dem nun die Großmutter noch einen Schmerzruf nachschickt. Schön ist das Motiv, daß Astyanax in des Vaters Schild begraben wird, wenn nicht Hecabe die prosaische Bemerkung beifügte, den Todten sei es gleichgiltig was man ihnen mitgebe, das sei eitle Pralerei der Lebenden. Zum Schluß des Stücks wird befohlen die Stadt anzuzünden; diese Decorazion gilt als Catastrophe für das Spectakelstück, die gefangnen Frauen werden klagend auf die Griechenschiffe abgeführt, nur die heulende Hecuba bleibt wie angenagelt am Boden bis zum Schluß auf dem Platz. Das ist kein Drama.

11. Ἑκάβη. — **Hecabe** oder **Hecuba**.

Wir haben hier eigentlich eine zweite Auflage des vorigen Stücks und zwar unter dem richtigen Titel, denn auch hier ist, mit einigen kurzen Unterbrechungen, Hecabe von Anfang bis zu Ende auf der Bühne gegenwärtig. Die erste Hälfte des Stücks, welche die im vorigen Stück bloß gemeldete Opferung der Polyrena weiter ausführt, erinnert auch im Ton an das vorige Stück, die zweite Hälfte aber

hat einen verschiedenen Character, nimmt eine Handlung und sogar eine Intrike in sich auf.

Die Localität hat nur wenig gewechselt, denn seit der Abfart von Troja sind wir hier nur quer über den Hellespont geschifft und befinden uns auf dem europäischen Ufer desselben, dem alten thracischen Chersones, wo ein König Polymestor regiere, ein Theil der Handlung, nämlich die Opferung der Polyxena fällt aber noch jenseits vor, so daß man sich denken muß, die Leute ziehen im Stück über den Hellespont hin und her mit der Schnelligkeit eines Dampfschiffs. Auch dißmal befinden sich die Zelte der gefangnen Frauen im Hintergrund der Bühne.

Den Prolog spricht dißmal ein Geist, es ist der jüngste Sohn der Hecabe, den Priamus nebst Familienschätzen vor der Eroberung zu dem Gastfreund Polymestor geflüchtet hatte. Nach dem Untergang der Stadt erschlug dieser den Knaben um die Schätze für sich zu behalten und warf ihn in's Meer. So geht er jezt am Strande um, verschwindet aber wie die Mutter auftritt; sie klagt dem Chor, ein Traumgesicht hab' ihr den Tod zweier ihrer Kinder, des Knaben Polydoros und der Polyxena angedeutet. Der Chor bestätigt Achill's Geist habe leztre gefordert. Hecabe ruft die Tochter aus dem Zelt, welche kommt und die Mutter beklagt, ihr selbst aber sei der Tod erwünscht. Odysseus kommt sie abzuholen, Hecabe erinnert diesen daran, wie sie ihm einst in Troja das Leben gerettet, was er eingesteht, worauf ihm die Alte den Undank vorwirft; warum schlachtet ihr nicht Helena? Aber Achill will die andre die er liebte. Da heißt die Mutter Polyxena den Odysseus anflehen, und bemerkt, er selber hat auch Kinder und kann unsern Schmerz fühlen; dieses Wort kommt im Macbeth und im Wilhelm Tell vor. Polyxena aber entschließt sich heroisch zum Tod, nimmt von der Mutter zärtlichen Abschied und geht mit Odysseus. Der Chor singt ein Paar kurze Strophen, da kommt schon der Herold aus Asien nach Europa zurück und berichtet weitläufig Polyxena's Opferung. Die Abschlachtung durch Durchschneiden des Vorderhalses wie bei Thieren macht freilich einen barbarischen Eindruck. Hecabe hält darauf einen ziemlich unpassenden Monolog über Kindererziehung und schickt eine alte Dienerin an's Meer hinab, ihr Wasser zu holen um der Tochter Leiche für das Begräbniß zu waschen. Nach einigen

Strophen des Chors kommt die Dienerin zurück und bringt eine Leiche getragen. Hecabe fragt, ob es die der Polyrena oder villeicht der Cassandra sei, da entdeckt sie erst ihren Sohn Polydorus. Die Alte hat ihn aus dem Meer gefischt und durch diese Verwechslung wird nun die Handlung auf die zweite Hälfte übergeleitet. Hecabe fällt ihr Traum wieder ein, sie erräth den Zusammenhang und flucht über den Gastfreund Polymestor. Jezt erscheint Agamemnon, sie erzählt ihm den Fall und bittet ihn, ihr zu einem Racheplan an Polymestor behilflich zu sein, beschwört ihn auch etwas seltsam bei der Liebe zu seiner Beischläferin Cassandra und als ihr so verschwägerten. Agamemnon meint, das würde ihn dem Spott der Griechen aussetzen, Polymestor habe diesen ja einen Feind, einen Trojer ermordet. Er möge nur die Strafe nicht hindern. Sie sendet eine Magd an Polymestor, um ihm und seinen beiden Söhnen ein Geheimniß anzuvertrauen. Agamemnon läßt es geschehen weil ohnehin kein Fahrwind wehe. Nachdem der Chor wieder die Eroberung der Stadt geschildert tritt Polymestor mit seinen beiden Knaben auf. Man muß rügen, daß dieser König so auf den Ruf zu Befehl steht und zu der Frau die er so schwer beleidigt hat so unbefangen und leichtsinnig in die gelegte Schlinge geht. Er macht der Hecabe verstellte Beileidsbezeugungen und Hecabe sucht auch unbefangen zu sein; sie bittet ihn sein Gefolge beiseite zu schicken, dann entdeckt sie ihm, in Troja liege noch ein Schatz verborgen, auch habe sie eine Summe Goldes mitgebracht, die sie ihm im Zelt überliefern wolle; dieser Zug ist ganz im Sinn der Volkssage, romantisch aber nicht tragisch. Kaum tritt er mit den Söhnen in das Zelt, so hört man ihn schreien und Hecabe kommt, die Weiber haben ihn gestraft, die Knaben erschlagen, den Vater geblendet, der so mit blutenden Augen und blind zurückkommt, wie Ödipus bei Sophocles oder wie Gloster in Shakspeare's Lear. Auf sein Geschrei kommt Agamemnon, dieser veranstaltet wieder eine öffentliche Verhandlung, Polymestor und Hecabe sollen jedes ihre Rechtsgründe entwickeln, was auch nach aller Form geschieht. Polymestor bringt vor, er habe den Knaben ermordet, damit er nicht einst als Feind der Griechen Troja wiederaufbaue, Hecabe entgegnet, warum er das nicht gethan damals als es den Griechen schlecht ging, da hätte er die Schätze ihm ausliefern sollen. Agamemnon entscheidet, er habe

sich am Gastrecht versündigt und büße mit Recht. Darüber kommt Polymestor außer sich und flucht ihnen, Hecabe werde auf der Rückfart umkommen und in eine Hündin verwandelt werden; diß ist ein sagenhafter Zug der sich so erklärt: Durch das viele Geheul und Gebell der Hecabe, wie wir es eben in unsern euripideischen Stücken kennen lernen, wurde ihr der Character der Bellenden, der Hündin aufgetrieben und die Sage übersetzte wieder die Metapher in eine Metamorphose. Dann aber flucht Polymestor auch auf Agamemnon und sagt ihm geradezu, er werde nebst Cassandra von seiner Gattin mit der Achst ermordet werden, was dieser für Wahnsinn erklärt, aber doch unpassend ist, denn eine so deutlich ausgesprochene Warnung hätte Agamemnon gegen die Gattin argwöhnisch machen müssen. Agamemnon heißt ihn jezt auf eine Insel aussetzen, Hecabe aber ihre beiden Kinder begraben, denn guter Wind erhebe sich.

Bei der Beurtheilung dieses Stücks dreht sich alles um den einen Punct, ob die erste und zweite Hälfte des Gedichts zusammenpassen. Schlegel meint, der erste Theil sei pathetisch schön, der zweite widerspreche dem als gemeine Intrike; nach meiner Ansicht ist der erste Theil undramatisch und darum der zweite für uns der bessere. Die Philologen haben aus den erhaltenen Paragraphen der Aristotelischen Poetik argumentiert, die Verbindung beider Theile sei unerlaubt und darum das Stück schlecht. Das ist ganz richtig, es ist nach Aristoteles Poetik kein Ganzes. Aristoteles Poetik ist aus den berühmtesten Werken der griechischen Tragödie abstrahiert und bei Äschylus und Sophocles fand er keine solche Combinazion, die er loben konnte, obwohl wir in der Antigone einen ähnlichen Fehler nachgewiesen haben. Für uns aber ist Aristoteles keine lezte Instanz. Fänden wir bei Shakspeare oder einem andern romantischen Dichter im historischen Drama eine solche Verwechslung der beiden Kinder der Hecabe, wie sie hier behandelt ist, so würde es jedermann als ein sinnreiches und schönes Motiv anerkennen, Schlegel würde wieder loben was er hier getadelt hat, und wir kommen auf das alte Resultat, Euripides hat im einzelnen Griffe in den Geist des neuen Drama hinein gethan, die wir bewundern müssen; allein die volle Harmonie dieser neuen Gattung hat er noch nicht gefunden; denn ein gutes romantisches Schauspiel ist darum auch diß Gedicht nicht; es ist zu viel Rhetorik darin und die Handlung

davon noch getrennt und isoliert; Aristoteles konnte also daraus den Begriff des historischen Schauspiels noch nicht erkennen und entwickeln; diß Factum beweist aber eben, daß in einer Kunstperiode die Praxis weiter reichen kann als die Theorie; Euripides bietet uns Schönheiten die die Alten sich noch nicht theoretisch deutlich machen konnten und darum war das Urtheil der Menge und der Gelehrten über ihn getheilt und unsicher.

12. Ἑλένη. — Helena.

Villeicht wäre keines der euripideischen Werke so passend, was seinen Grundgedanken betrifft, meine Gesammtansicht über den Dichter deutlich darzulegen wie dieses Stück, wenn nur seine Ausführung besser ausgefallen wäre; aber diese kann man mit dem besten Willen nicht besonders loben. Daß unsrem philosophischen Dichter die antike Mythologie und Heldensage zum Ammenmährchen wird, das haben wir nun längst erkannt, so principiell wie hier hat er es aber nirgends ausgesprochen, und gleichwohl würden wir uns teuschen, wenn diese Begriffe seiner Zeit allein für Erfindungen der Sophisten und der Schule des Socrates ausgegeben würden. Wenigstens über diesem Verdachte steht er, wenn der mit Euripides ungefähr gleichzeitige kleinasiatische Historiker Herodot dieselbe Fabel erzählt, welche unser Dichter zu Grunde legt. Er will, höchst sonderbar, aus den Aussagen ägyptischer Priester vernommen haben, Paris sei mit Helena und den geraubten Schätzen nach Aegypten verschlagen worden, jener vom König Proteus fortgeschickt, die Helena aber dem Menelaus unversehrt aufbewahrt worden. Nachdem nun die Griechen Ilion genommen, haben sie erst erkannt, daß Helena nicht dahin gekommen war, diese aber sei dem Menelaus zurückgegeben worden u. s. w. Wie sich ägyptische Priester mit der Critik griechischer Heldensage befaßt haben sollen, das ist für uns völlig unverständlich; gewiß ist nur so viel, daß zu dieser Zeit bei den Griechen die Neigung schon sehr verbreitet gewesen sein muß, ihre eignen Sagen nicht mehr zu glauben und sie in's lächerliche zu ziehen. Denn die ganze große Nazionalangelegenheit des Trojanerzuges wird doch zu einer völligen Fastnachtscomödie, wenn unser Dichter obiger Sage gemäß die Fabel hinzufügt, Paris sei nur

mit einem verwechselten Nebelbild nach Ilion entflohen, dieses gleichwohl zehn Jahre lang für die wirkliche Helena gehalten und dann von Menelaus wieder abgeholt worden. Der ganze Kampf erscheint so als Hirnverrücktheit.

Unser Schauspiel beginnt nun damit, daß auf der Heimreise Menelaus mit seiner Pseudohelena an der ägyptischen Küste Schiffbruch leidet und mit jener und seinen Schiffleuten sich an den Strand rettet, wo sie sich in einer Höhle verbergen. Diese Localität wird Pharos genannt und das soll diejenige Insel sein, welche gerade vor Alexandria liegt. Auf dieser Insel befinden wir uns vor dem Palast des ägyptischen Königs der Theoklymenes heißt, der Sohn jenes Proteus, der inzwischen gestorben und dessen Grabmal auf der Bühne sichtbar ist wie das des Agamemnon bei Äschylus. Dieser junge König lebt hier mit seiner Schwester Theonoe, welche ein gottgeheiligtes Leben als Prophetin und Seherin lebt; Helena lebt als Fremde mit ihnen im Hause und ihr ist zur Gesellschaft eine Schaar junger geraubter griechischer Weiber gegeben, welche den Chor bilden. Man sieht diese Situazion ist fast völlig dieselbe, wie wir sie schon in der Iphigenia auf Tauri gehabt haben, auch die Entwicklung des Stücks ist dieselbe, so wie die Catastrophe. Der einzige Unterschied ist der äußerliche, daß die dem Vaterland entrückte Griechin dort nach dem Norden hier nach dem Süden verschlagen ist. Einen andern Unterschied könnte man noch anführen, daß der Barbarenkönig in seinen fremden Gast, die Helena verliebt ist und sie heirathen will; diese Erfindung hat bekanntlich Göthe aus der Helena in die Iphigenia in Tauri übergetragen, wodurch dann die Aehnlichkeit mit unsrem Stück noch schlagender wird. Das wären also die Grundlagen unsers Schauspiels; wir müssen jezt den Verlauf kurz angeben. Das Stück gehört nebst den Phönicierinnen zu den längsten des Dichters.

Helena spricht den Prolog, und spricht den vernünftigen Gedanken aus, der Trojanerzug sei von Zeus verhängt, damit Griechenland sich Ruhm erwerbe, ihr aber habe Hermes verheißen, dereinst in die Heimat zurückzukehren. Nun tritt ein vertriebener Grieche, Teukros der Bruder des Aias auf, den die See auch hieher verschlagen; er muß der Helena die schon vor sieben Jahren erfolgte Eroberung Trojas und die Heimfart der Griechen melden, auch daß Menelaus mit der Gattin ver-

schollen sei. Dieser Teukros kommt nachher nicht mehr vor, er ist nach der griechischen Kunstsprache ein protatischer Character, der nur zur Exposizion gebraucht wird; Hermann hat bemerkt, er sei eigentlich überflüssig; im Sinn des romantischen Schauspiels ist er aber sehr wohl eingeführt, nur begreift man nicht, warum nicht statt seiner einer der Schiffgenossen des Menelaus eingeführt worden, der nachher auftritt; der Grund des Dichters war aber, daß er jene als Schiffbrüchige in Lumpen auftreten läßt, Teukros als bloßer Reisender spielt die einfache Rolle des irrenden Ritters oder Wandrers, es läßt sich nichts dagegen sagen. Er erblickt Helena und zürnt auf sie, da er auch mit vor Ilion gelitten, entschuldigt sich aber gleich höflich, weil ihn die große Aehnlichkeit geteuscht habe. Er theilt ihr auch zu ihrem Schmerze mit, ihre Mutter Leda habe sich aus Kummer über die schlechte Aufführung der Helena erhenkt. Sie schickt ihn fort, weil der König die Griechen zu tödten pflege.

Nun folgt ein Klaggesang Helena's mit dem Chor. Dann beklagt sie, daß der König sie mit Liebe bestürme und daß die Ungewißheit über das Leben des Menelaus sie quäle. Der Chor sagt, sie wollen zusammen drinn die Seherin Theonoe darüber befragen, worauf sie abgehen. Jezt folgt eine reine Lustspielscene, Menelaus kommt als Schiffbrüchiger in Lumpen herein und nachdem er sein Elend geklagt klopft er an dem Königspalast und heraus tritt eine Art Pförtnerin, ein altes Weib, die ihn ohne weiteres als einen Bettler vom Thore wegschimpft. Menelaus erfährt aber doch; daß er in Ägypten gelandet, am Palast des Königs sei und daß Helena von Sparta sich auch hier befinde. Menelaus glaubt zuerst, es habe sie einer aus ihrer Höhle gestohlen, jene versichert aber, sie sei schon hergekommen eh' das Griechenheer nach Troja zog. Nun läßt sie ihm Zeit, sein Erstaunen auszusprechen. Er bemerkt, es sei wunderlich, daß man durch gleiche Namen oft geteuscht werde und das müsse hier der Fall sein. Der Chor kommt zurück, Theonoe hat gesprochen, Menelaus lebe noch und irre umher. Jezt kommt auch Helena, Menelaus naht ihr, sie, über den halbnakten Bettler erschrocken, will fliehen, er hält sie bei der Hand; diß ist nun ein sehr romantischer Moment, sie erkennen sich während der Monostichien nach und nach und die Situazion ist nicht ohne Leidenschaft und Lebendigkeit ausgeführt, doch für uns Moderne noch nicht genug

sentimental; das frostige liegt aber eben in der Verkehrtheit dieser ganzen razionalistischen Deutung der Fabel. Da Menelaus immer noch ungläubig ist, so kommt einer der Genossen desselben, welcher meldet, die andre Helena sei in der Höhle in die Luft entschwebt und habe sich als Schattenbild ausgesprochen. Da er sie aber hier erblickt, so schilt er sie wegen Teuschung, Menelaus aber fällt nun der verlornen Gattin in die Arme und sie singen ihr Glück in prächtig lyrischen Strophen, es ist die reinste Opernsituazion. Comisch ist aber, daß die Leute seit siebzehn Jahren doch ziemlich alt geworden und noch wie zwei junge Verliebte faseln. Sie sagt, Here hab' ihr den Betrug gespielt um sich an Kypris wegen Paris Urtheilspruch zu rächen. Der Genosse des Menelaus, ein alter Diener des Hauses, nimmt auch Theil an der Freude. Menelaus schickt ihn zu den Genossen, sie sollen gefaßt sein, ihn zu unterstützen, der Alte aber hält eine völlig abscheuliche Schimpfrede auf die Seher und Auspicien, der alte Calchas habe nur dummes Zeug gesprochen, was an dieser Stelle um so unsinniger, da Helena kaum vorher von der Seherin Theonoe die Wahrheit erforscht hat. Der Chor bestätigt aber, Geist und Herz des Mannes seien das wahre Orakel. Der Alte geht und jezt erst ist die Rede davon, daß vom König Gefahr drohe und daß es sich darum handelt, wie sie entkommen mögen. Helena sagt, es komme alles darauf an, daß Theonoe dem Bruder nicht verrathe, Menelaus sei gekommen, darum will sie diese bitten; sie schwören einander ewige Treue, Menelaus will mit dem König kämpfen und geht das nicht, Helena und sich umbringen. Jezt hört man in der Thüre des Hauses pochen (ganz wie im spätern Lustspiel) und heraus tritt Theonoe von zwei Sclavinen mit Fackeln begleitet, die den Raum damit heiligen sollen. Die Seherin durchschaut alles, sie kennt den Menelaus, sagt, Aphrodite wolle, daß sie ihn ihrem Bruder verrathe, Here sei dagegen. Helena hält eine wohlgesetzte Rede im leztern Sinn, beschwört sie beim Geist ihres Vaters, worauf der Chor bemerkt, das sei eine schöne Rede gewesen, jezt möchten sie aber auch hören, was Menelaus zu sagen wisse. Dieser spricht, aber mit Selbstbewußtsein; er sagt zum Schluß, wenn sie die Sache auf's äußerste treibe, werd' er um sein Leben kämpfen oder die Frau mit sich in's Schattenreich nehmen. Der Chor fordert von Theonoe den Schlußausspruch und diese ist einverstanden und geht.

Nun Berathung über die Flucht. Menelaus will in einem Wagen zu Land entfliehen, will den König umbringen. Helena macht einen bessern Vorschlag, sie will dem König melden, ihr Gemahl sei im Schiffbruch ertrunken, was Menelaus selbst als Bote ihr kund gethan, sie sei gesonnen, den König zu heirathen, nur möchte sie nach Griechensitte dem Todten noch ein Todtenopfer zur See weihen, der König möge ihr hiezu ein Schiff zur Verfügung stellen, dann soll sich Menelaus und seine Schiffsgenossen mit in's Schiff drängen und sie die Barbaren nachher überwältigen (das ist ganz ähnlich dem Opfer in der Iphigenia auf Tauri). Jetzt ein Chorgesang, dann tritt der König Theoclymenos auf, der vom Jagdzug nach Hause kommt. Er hat von den Fremden gehört, fürchtet schon Helena sei ihm durchgegangen, da tritt diese in Trauerkleidern auf und spinnt ihre List an. Theoclymenus condoliert zum Tod des Gemahls, während er a parte wie in der Comödie sich freut. Menelaus bestätigt die Nachricht. Fast hundert Verse lang Monostichien dieser drei, worin die List vollständig gelingt aber der König sehr wenig Merks hat oder einfach la dupe ist, und die Liebenden durch doppelsinnige Reden sich amüsieren. Nun singt der Chor einen mythologischen Gesang, von dem noch Niemand errathen hat, wie er an diese Stelle kommt. Dann kommt Helena zurück, berichtet, Theonoe hab' ihren Bruder belogen, ihrem Gemahl sei neu Gewand und Waffen geschenkt, der Chor möge seinerseits schweigen, man werde ihn hinterher auch befreien (wie in der Iphigenia). Der König kommt und meint Helena könnte gleich da bleiben, sie aber besteht auf dem Schiff, das gereicht wird und dem Menelaus das Commando übertragen. Der König geht Anstalt zur Hochzeit zu treffen, Menelaus Zeus anrufend mit Helena zu Schiffe. Der Chor singt hier einen schönen Schifferchor, der die Hast der Abreisenden in den Rhythmen malt. Dann kommt aber ein Bote, der dem König die Flucht und das ganze Gelingen des Plans, die Ermordung der Schiffsmannschaft durch des Menelaus Genossen und ihre Heimfart meldet und beschreibt. Er der Bote habe sich allein gerettet. Der König wüthend will gehen und seine Schwester umbringen, der Chor wirft sich ihm in den Weg und während sie sich zanken erscheinen die Dioscuren Castor und Polydeikes, Helena's Brüder, in der Luft und Castor spricht den Götterwillen womit der König zufrieden ist

wie Thoas in der Iphigenia. Wahrhaft comisch ist das Schlußwort des Chors:

Vielgestaltig sind die Geschicke,
Viel unverhofftes beschließen die Götter,
Das Erwartete ward nicht vollendet,
Für das Unerwartete fand der Gott den Weg,
So endete diese Geschichte.

Das heißt doch wohl, was nach menschlichem Gang der Ereignisse wahrscheinlich war, hat der Dichter nicht poetisch gefunden, sondern die Handlung mit dem deus ex machina zerschnitten. Eine sehr herbe Critik. Jedenfalls ist die Iphigenia in Tauri ein viel beßres Paradigma dieser Fabel.

Wir haben jezt noch ein halb Dutzend Stücke, die durch die Fabel nicht zusammenhängen und isoliert stehen.

13. Ἴων. — Jon.

Wir kommen jezt zu einem Werke, das schon darum unsre höchste Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, weil es die deutsche Critik höchlich beschäftigt hat. Es ist eine mythologische Fabel, die aber auf allgemein menschlicher Grundlage ruht und darum von jeher die größte Theilnahme gefunden hat. Wieland im attischen Museum rühmte die Feinheit der Behandlung, wo die Stimme des Bluts in den sich unbekannten Personen, Mutter und Sohn, sich ausspricht; Schlegel in der Dramaturgie rühmt die Unschuld und Heiligkeit des Hauptcharacters, tadelt aber die Intrike des Ausgangs, auch hat er das Werk in einer modernen Bearbeitung nachgeahmt, die aber wenig berühmt geworden; Hermann in seiner Ausgabe des Stücks wiederholt das Wielandische Lob; Otfried Müller in seinen Doriern sucht den Grundgedanken im historischen Gegensatze der Jonier und Dorier zu begründen, er faßt Jon als Repräsentanten des modernen democratischen Athen auf, dessen Abstammung von dem fremden Stamm abgeschnitten werden mußte. Gruppe in seiner Ariadne hat die Schattenseiten in's Auge gefaßt, die Schlegel angedeutet hat. Endlich Welker in seinen griechischen Tragödien bemerkt gegen Gruppe, da auch Sophocles einen Jon geschrieben, so vermuthe er, Euripides habe sich dißmal näher an diesen Vorgänger

angeschlossen und von diesem mögen die Vorzüge des Werkes rühren. Dieses Lob thut meines Erachtens dem Dichter großes Unrecht; Euripides hat in allen uns bekannten Fällen sich von seinen tragischen Vorgängern so viel möglich entfernt, und wenn Sophocles schon diese fein angelegte Intrike ersonnen hätte, hätte sie Euripides sicher nicht wiedergebracht. Sie ist aber schwerlich im Geiste des Sophocles gedacht; ich glaube Sophocles war in ganz andrer Weise der Ausgangspunct für diß merkwürdige Werk.

Euripides hat mit seinem scharfen Verstand so calculiert. Er wußte, daß Sophocles die Krone des griechischen Trauerspiels durch die kunstreiche Intrike in seinem König Ödipus errungen hatte; nach diesem Fingerzeig wollte er ein ähnliches Kunstwerk schaffen, das die neue von ihm geschaffene Kunstform, das griechische Schauspiel, in seiner künstlichsten Combinazion darstellen sollte; es mußte eine ähnliche Intrike wie dort gefunden werden; da es aber nicht bis zur tragischen Catastrophe kommen durfte, so mußte das Unglück vor der Catastrophe durch einen Zufall abgebrochen werden, wodurch eine heitere Auflösung und im Ganzen eine Mischung von Trauer und Freude herauskäme, wie es die mittlere Gattung des romantischen Schauspiels erfordert. Daß er aber ebenhiedurch, nämlich durch die zufällige Lösung, der künftigen Comödie vorarbeitete, das hat er freilich nicht gewollt, sondern unwillkürlich zuwege gebracht.

Bei Sophocles dreht sich die tragische Fabel allein darum, ein Sohn hat unwissend seinen eignen Vater erschlagen und die glücklichen Folgen dieser That für sich in Anspruch genommen, wie er aber zur Einsicht in das erste Ereigniß kommt ist er dem tragischen Bewußtsein verfallen. Diese Fabel umgedreht lautet einfach so: Eine Mutter tödtet unwissend ihr eigenes Kind. Damit aber die tragische Catastrophe nicht zum Schlusse kommt, darf der Mord nur gewollt, nicht vollzogen werden, und die Enthüllung erfolgt noch zur Zeit wo Rettung möglich ist. Es ist also kein Mord geschehen und der Irrthum kann sich zur Versöhnung aufklären. Diß war die Grundlage des Dichters und dazu mußte eine passende Fabel erfunden werden. Stoff dazu boten die athenischen Localsagen; die Verwicklung selbst, die so viele Dissonanzen in sich schließt, ist gewiß nicht Sophocles sondern des berechnenden Euripides Erfindung.

Wir wollen das Stück jezt so zu entwickeln suchen, wie es in der Succession der Scenen sich darstellt. Zu den größten Schönheiten desselben rechne ich die Localität, wo es spielt. Während uns der Dichter sonst in fabelhafte und untergegangene Paläste versetzt, führt er uns dißmal in den wirklichen Tempel von Delphi ein und beschreibt ihn ganz so wie er zu seiner Zeit noch ausgesehen; es ist eine der höchsten Aufgaben der Dichtkunst, daß sie historische aber längst verschwundene Zustände vor unsre Phantasie als gegenwärtige zurückbringt und für alle Zeiten aufbewahrt. So sind wir also im delphischen Tempel; als lyrischen Prolog können wir uns gefallen lassen, daß ein Gott, Hermes uns das vorausgesetzte mittheilt. Es ist einer der feinen Züge des Dichters, daß er den Gott Apoll, auf dem eigentlich das ganze Stück beruht nicht auftreten läßt und seine Interessen durch dessen Göttergeschwister Hermes und Athene besorgen läßt, weil Apoll einigermaßen compromitiert ist und eine zweideutige Rolle darin spielt. Hermes erzählt, Apoll habe die Tochter des fabelhaften attischen Königs Erechtheus geschwächt und diese das Kind in der Grotte des Pan auf der Acropolis ausgesetzt in einem Korb nebst einem Kistchen mit Schmuck und Spielwaaren, wie diß öfters genannt wird, gleichsam als Lohn des Finders und Aufforderung sich des Kindes anzunehmen. Apoll läßt durch Hermes das Kind nach Delphi entführen und dort auf den Stufen seines Tempels niederlegen, wo es die Priesterin gefunden und erzogen hat und selbiges jezt im Tempel als Wächter des Heiligthums angestellt ist. Dieser Jüngling nun, der nachher im Stück den Namen Jon bekommt tritt hier unter diesem Namen auf. Schlegel hat mit Recht den reinen priesterlichen Character dieses Monologs hervorgehoben; er preist zuerst das göttliche Licht des Morgens oder den Tagesgott, dessen Sohn er ist ohne es zu wissen, erzählt wie er hier aufgewachsen und daß er jezt angestellt ist, das Heiligthum zu reinigen (er hält sogar eine Apostrophe an seinen aus Lorbeer und Myrten gemachten Besen) und die Vögel die sich herein verirren mit einem Bogen und Pfeil hinauszutreiben (er redet einen Adler und einen Schwan an die herbeifliegen). Nun kommt der Chor, eine Schaar dienender Weiber, welche sagen ihre Herrin, die Königin Creusa von Athen werde gleich folgen; der Dichter schildert sie als neugierige Athenerinnen seiner Tage, welche zum erstenmal nach Delphi kommen

und uns so das Heiligthum schildern; sie beschreiben die Gemälde in der Seulenhalle, was wie es scheint ein Zeitinteresse hat, indem die Athener ebendamals eine Halle in Delphi dem Gott zu Ehren hatten malen lassen. Jon sieht jezt Creusa nahen, ist betroffen über die Hoheit ihrer Erscheinung und fragt sie warum sie so traurig komme. Diß ist nun die berühmte Scene, wo sich unwissend Kind und Mutter gegenüberstehen und in dunkeln Regungen die Stimme des Blutes sich ausspricht, was aber nach Gruppe viel zu berechnet und zu absichtlich herauskomme. Creusa die mit ihrem Gemahl Xuthus herreiste um den Gott um Nachkommenschaft anzuflehen, gesteht versteckt ihren frühern Fehltritt unter der Form, eine Freundin von ihr habe von Apoll ein Kind gehabt und sie wolle nun den Gott fragen, was aus dem Kind geworden. Jon meint das würde den Gott beleidigen. Nun kommt Xuthus an, er hat den Umweg über Lebadia in Böozien gemacht um den Gott Trophonius in derselben Angelegenheit zu befragen; dieser Xuthus ist dorischer Fremdling, der die attische Königstochter wegen Verdienste im Kriege sich erworben. Er geht in's Innere des Tempels um die Pythia zu befragen, deren Sprüche durch edle Delphier gedeutet werden. Jon hält jezt eine unpassende Strafrede auf Götter, welche Kinder zeugen und sich ihrer nicht annehmen; diese Partie ist wieder die Meinung des Aufklärungsdichters, die aber im Mund des Priesterknaben keinen Sinn hat. Der Chor betet um Erhörung seiner Herrschaft. Nun treffen Xuthus und Jon zusammen und der erste begrüßt diesen sogleich als Sohn, denn der Gott hat gesprochen, der erste der ihm begegne sei es. Jon glaubt zuerst der Fremde sei von Sinnen und will die Mutter wissen, Xuthus meint, er habe sich in seiner Jugend wohl im wilden Mänadentaumel mit einer Delpherin vergangen. Nun freut sich Jon der Sohn eines Königs zu sein, wie ihn aber der Vater mit nach Athen nehmen will, kommen ihm andre Gedanken. Er der in der Einsamkeit aufgewachsne in das lernende Athen? Hier fällt der Dichter wieder aus seiner Fabel heraus in seine persönlichen Sympathieen; er preist den ruhigen Bürgerstand, echt democratisch und athenisch, dem Leben der Großen gegenüber. Auch die Königin werde ihn den Eindringling hassen. Xuthus redet ihm die Grillen aus, er woll' ihn einstweilen wie einen Gastfreund mit nach Athen nehmen, dann werde sich schon Gelegenheit finden, mit der Zeit ihn zum Thronerben

einzusetzen. Jezt aber wollen sie zusammen ein Freudenfest seiner Auffindung mit den Genossen feiern; hier kommt nun die Seltsamkeit, daß Xuthus dem Jüngling den Namen Jon beilegt, weil er ihm zuerst entgegengekommen; diß ist eine Etymologie wie sie das Volk in grammatischer Unwissenheit aus dem Klang der Namen sich abstrahiert, denn diese Ableitung des Namens von ἰὼν der gehende oder kommende ist grammatisch falsch (er nennt ihn im Accusativ Ἴωνα, während doch das Particip durchaus ἰόντα verlangen würde.) Dem Chor wird jezt Stillschweigen befohlen, dieser aber hält es mit der Königin; Creusa kommt mit einem alten Sclaven, der schon ihres Vaters Erzieher gewesen (und doch sei sie selbst schon alt, wie der Chor so eben bemerkt hat). Der Alte steigt auch mit Mühe die Tempelstufen hinan, ist aber späterhin ganz rüstig, wo's die Intrike verlangt. Der Chor verräth nun das ganze Geheimniß; der Alte bietet sich alsbald an, den Bastard aus dem Wege zu räumen. Creusa geräth jezt in so wilde Aufregung, daß sie vor dem Alten und dem Chor laut erzählt, wie sie einst von Apollo geschwächt worden und der Gott treulos sich des Kindes nicht angenommen. Der Racheplan wird nun entworfen, Creusa führt in einem Ring zwei Tropfen Gorgonenblut als unfehlbares Gift bei sich, diese soll der Alte dem Jon beim Gastmahl in den Becher gießen, wozu er abgeht, sich Jünglingskraft anwünschend. Der Chor ruft zum Gelingen der That die Hecate herbei. Aber alsbald kommt ein andrer Sclav um dem Chor zu verkünden, wie der ganze Anschlag mißlungen sei. Der Alte hat sich beim Mahl am Parnaß in's Zelt eingeschlichen (höchst lächerlich wird dieses Zelt mit epischer Ausführlichkeit beschrieben). Der Alte schlich sich als Mundschenk und Possenreißer ein und goß dem Jon das Gift in die Schale; da aber ein Knecht ein ominoses Wort sprach, goß der fromme Jüngling die Schale aus und verlangte neuen Wein, den vergifteten aber trank eine Taube die alsbald verendete. Nun packt Jon den Alten, der nothgedrängt Creusa's Namen bekennt. Der delphische Rath beschließt ihre Steinigung. Schrecken des Chors und Geschrei der hereinstürzenden Creusa. Sie flüchtet sich auf den Altar als Freistätte. Jon kommt mit den Freunden, er will sie selbst am Altar ermorden. Hier folgt wieder ein leidenschaftlicher Wortwechsel zwischen Mutter und Sohn, der zu dem Dialog am Anfang einen schönen Contrast bildet, doch kommt es

zu keinem Abschluß und der Dialog wird unterbrochen durch das Auftreten der Pythia, welche die Enthüllung in der That sinnreich einzuleiten hat. Die Pythia bringt ein Kästchen herbei, das sie dereinst mit ihm in dem Korbe, worin das Kind lag, gefunden, aus dem Inhalt werd' es ihm möglich sein, seiner wahren Mutter auf die Spur zu kommen. Die Priesterin geht ab, Jon betrachtet es und ist im Begriff es zu öffnen, da stürzt Creusa vom Altar herunter, es ist ihr eignes Kistchen und Jon ihr Sohn. Zum Wahrzeichen nennt sie dem Sohn den ganzen Inhalt des Kistchens. Nun die schön geschilderte Lust von Mutter und Kind, die sich wiederfinden. Aber Jon hält Xuthus für den Vater und da die Mutter gesteht, sie habe ihn nicht ehlich geboren trauert er, sie tröstet ihn mit der Nachricht, er sei der Sohn des Gottes Apoll; der Sohn zweifelt an der Wahrheit. Die Mutter sagt, er möge das vor dem Vater geheim halten, um das Reich zu erben, sie aber schwöre bei Athene, Apoll sei der Vater. Nun erscheint die Göttin selbst, es zu bestätigen. Jon werde der Stammvater der Jonier in Attica und Kleinasien, des Xuthus Sohn Dorus aber, den Creusa gebären soll, der Stammvater der Dorier werden. Pallas wird ihm nach Athen folgen, dem Xuthus soll das Geheimniß verborgen bleiben. Damit schließt das Stück. Schlegel tadelt es, daß die Götter auf einen Betrug eingehen, aber diß ist kein Vorwurf für den Dichter, diesen Zug des Mythus durfte er nicht verändern. Daß ein Gott in eine irdische Familie als Mensch eingeführt wird, ist ein Zug, der immer in der Mythologie zu Hause war; eine Erinnerung an den Nährvater Xuthus können wir selbst in unsrer christlichen heiligen Geschichte wieder finden.

Ueberschauen wir nun das Stück, so müssen wir die sinnreich verschlungene Verwicklung und stufenweise Enthüllung der Verhältnisse höchlich bewundern. Ich möchte diß Stück geradezu eine Parodie des Sophocleischen König Ödipus nennen; indem der Dichter das Tragische nur drohen aber nicht einbrechen läßt, hat er die Mittelgattung des romantischen Schauspiels geschaffen; das Werk ist aber durch die mythologische Grundlage und den modernen Lebensgehalt der Ausführung in der That ein doppellebiges Gebild, und die Nachfolger des Dichters haben sich naturgemäß an den rein menschlichen Gehalt der Fabel gehalten und diesen weitergeführt. So wurde die Entwicklungsscene durch

das Kistchen das eigentliche Urmotiv, aus dem eine Masse griechischer Lustspiele hervorgegangen ist, ja man kann dieses Stück wirklich als den Embryo der ganzen neuen Comödie der Griechen betrachten. Damit haben wir aber des Euripides welthistorische Bedeutung in der Geschichte des Schauspiels ausgesprochen. Er hat die Kunst aus dem mythischen Pathos in das Gebiet des Reinmenschlichen übergesetzt.

14. *Ἡρακλης μαινομενος.* — Der rasende Heracles.

Jeder der diß Stück aufmerksam liest wird fühlen, daß es auf der Bühne von außerordentlicher tragischer Wirkung sein mußte. Analysiert man das Stück, so stellt sich freilich heraus, daß es nicht im gewöhnlichen Sinne der Causalität zusammenhängt. Zu viel sagt aber Schlegel, es seien zwei getrennte Handlungen, die nur auf einander nicht auseinander folgen. Denn das Stück hat in der That nur Eine Handlung, den Untergang von Hercules Familie. Wenn einmal die Aufgabe gestellt wird, den Heracles als Hauptperson eines Trauerspiels zu behandeln, so muß man gestehen, daß unser Dichter diese Aufgabe auf eine bewundernswürdige Weise gelöst hat, die aber freilich über die einfache Kunst der alten Tragödie und ihres naiven Pathos weit hinausgeht und viel künstlicher ist. Heracles ist in den Hades gestiegen um den Cerberus zu holen und bei dieser Gelegenheit auch seinen Freund Theseus von dort zu befreien. Inzwischen aber ist in seiner Heimat die Noth hereingebrochen; ein fremder Tyrann hat alle Gewalt an sich gerissen und bedrängt Heracles Vater, Frau und Kinder bis zum Tod, zu dem sie endlich resigniert sich bereiten und Trauerschmuck anlegen. Der Chor besteht aus machtlosen weinenden Greisen. Das ist der elegische Inhalt der ersten etwa 500 Verse, an denen nichts zu bemerken, als daß Amphitryon, Heracles Vater oder vielmehr Stiefvater sich sehr profan gegen Zeus ausspricht und ihm seine Unthätigkeit im Beistand des Sohnes vorwirft. Da, wie sie auf's äußerste gebracht sind, tritt plötzlich Heracles zwischen sie, aber anfangs stumm, fast wie ein Schatten. Der Dichter hat hier die Feinheit gebraucht, die wir schon in der Alceste bewunderten, daß er einen vom Hades zurückkehrenden nicht als recht lebendig betrachtet, obwohl der Dichter innerlich nicht mehr an die Fabel glaubt. So ist es auch nur eine halbe

Freude der Familie, die mit der vorigen Klage um ihn in gar keinem Verhältniß steht. Sie gehen in den Palast und der Tyrann Lycus wird von dem Alten ebendahin gewiesen, wo ihn Heracles tödtet. Hier wäre das Leid gesühnt, aber der Dichter faßt jezt Heracles auf als ein das gewöhnliche Menschenglück überragendes Individuum, er hat unerhörtes gethan und soll nicht des gewöhnlichen sich freuen dürfen; man möchte sagen er hat den Hades gesehen, was keinem Sterblichen zusteht, hätte nicht Theseus auch dort verweilt. Hier brauchte es nun einer Peripetie, die der Dichter nicht im gewöhnlichen Sinn des Drama, sondern nur durch eine Art Operneffect, durch eine Allegorie motivieren konnte. Er läßt auf einem Wagen zwei Göttinen Iris die Botin der Götter und Lyssa die personificierte Wuth auftreten. Es wird als eine Rache der Stiefmutter Here vorgestellt, was den Heracles in Wuth versetzen muß. In diesem Zwiegespräch ist auffallend, daß die Lyssa Mitleid mit den Opfern hat, die sie treffen soll und die sonst milde Iris sie an ihren Beruf erinnern muß; auch das zeigt den nach neuen Motiven ringenden Dichter. Dieses Zwischenspiel, das sozusagen den pragmatischen Gang der Handlung unterbricht, erinnert uns Deutsche an die Jungfrau von Orleans, an der Stelle, wo der gespenstige schwarze Ritter die Peripetie des Stücks ankündigen muß, was ebenfalls ein Operneffect ist, den Schiller durch den Titel romantisches Schauspiel entschuldigen wollte; an's romantische Schauspiel zu denken, erlaubt aber hier der ganz mythologische Stoff nicht. Aber auch in dem Lustspiel Trinummus bei Plautus werden wir einen Prolog zweier Frauen finden, welche allegorisch das Stück eröffnen, und noch ein Werk unsrer Literatur fällt mir ein, Göthes zweiter Theil Faust, wo vier verhüllte Weiber, worunter die Noth und die Sorge in Faust's Haus einziehen, um seinen bevorstehenden Tod anzukündigen.

Nachdem nun Heracles als in Wuth gerathend sich am Thore gezeigt hat, geht er hinein, und nach einem kurzen Chorgesang berichtet ein Bote die Catastrophe. Der zunächst wie es scheint durch den Mord des Feindes außer sich gekommene Held fällt wahnsinnig seine eignen Kinder an. Der Wahnsinn ist dargestellt ganz wie wir ihn später als Ficzion in den Menächmen wiederfinden; noch merkwürdiger aber ist die Ficzion hier, wo der tolle Heracles eine Reise zu machen vorgiebt und diese weitläufig beschreibt, ein Motiv, das wir in einem

Lustspiel Mercator als comisches Motiv vortrefflich werden nachgeahmt finden.

Was ich nun an dieser Partie schön finde, das ist der Gedanke, daß Heracles Frau und Kinder schon durch's ganze Stück auf den Tod vorbereitet und geschmückt waren und das erwartete Schicksal jezt durch die unerwartete Hand des Vaters hereinbricht; der Zuschauer war auf ihren Tod gefaßt, wenn auch nicht in dieser Weise, und es war darum vortrefflich gedacht, daß der Dichter uns die Noth selbst nicht mehr vor Augen stellt, sondern sie jezt bloß erzählen läßt, wodurch die Wirkung absichtlich geschwächt wird. Darin liegt die Kunst des Dichters.

Der Hauptmoment, auf den das ganze tragische Gedicht hinarbeitet, tritt aber jezt erst ein, wo das Thor sich öffnet und wir die plastische Gestalt des Unglücklichen vor uns sehen. Nachdem er den ersten und zweiten Knaben getödtet, zertrümmert er das Haus und mordet das dritte Kind mit der Mutter, da wird er niedergeschlagen und an eine gefallene Seule gefesselt und so sehen wir ihn jezt im kranken Schlummer niedergeworfen unter den Trümmern und Leichen vor uns. Ich muß bemerken, daß dieser plastische Moment unendlich tragischer und schöner ist, als Sophocles Aias unter seinen gewürgten Lämmern und Ochsen, denn hier ist nichts comisches und lächerliches. Zugleich erinnert uns diese Herculesfigur an den hebräischen Simson, der gefesselt liegt und dann das Haus über sich zusammenschmeißt. Milton hat ihn in einer Tragödie so geschildert.

Während Amphitryon und der Chor kaum zu klagen wagen, erwacht der Unglückliche aus seinem Traum und kommt nach und nach zum Bewußtsein seiner That. Diese Ausführung ist in jedem Sinn meisterhaft. Von Scham über seine That überwältigt ist der Gottmensch im Begriff, sich zu tödten wie Aias, in diesem Moment tritt sein Heldenfreund Theseus auf, den er erst kürzlich aus dem Hades befreit hat, der athenische König. Bei seinem Anblick verhüllt Heracles das Haupt in den Mantel, ein sehr schönes Motiv; an solche Dinge hätten die frühern Tragiker noch nicht gedacht. Theseus kam zu Hilfe gegen den Tyrannen Lycus und findet nun das Unheil. Des Freundes Wort vermag endlich, daß Heracles sich vor ihm enthüllt und sein Trosteswort hört; in den kurzen Reden findet sich der schöne Vers

des Heracles: Stolz that der Gott, vor den Göttern bin ich's auch, oder wie Bothe schöner übersetzt: Hart sind die Götter, hart den Göttern dieses Herz. Leider läßt der Dichter den Helden noch viel größre Blasphemieen wider den Götterglauben ausstoßen, die nicht in die Fabel passen; der Halbgott kann unmöglich sagen, die Mythologie sei nur Fabel, das kann nur der Sophist, der hier einspricht. Aber auch das klingt modern, daß der Held über seine Qualen triumphieren und es aushalten will, er beschließt, dem Theseus nach Athen zu folgen. Ebenso sein Abschied mit Küssen, die er den Leichen der Kinder und Gattin giebt, eine Situazion, die uns an Lord Byron erinnern könnte. Zweifelhaft ist er, ob er seine berühmten Waffen fürder tragen soll, da sie ihm das Liebste ermordet. Die plastische Situazion, wie der Freund den Klagenden wegzieht, der sich vom Anblick der Leichen durchaus nicht losreißen kann und die er den Vater zu begraben bittet, schließt das Stück.

Nach Aristoteles Regeln hat diß Stück keine strenge Einheit, auch im romantischen Sinn ist es nicht gedacht, aber es bietet eine Reihe so prachtvoller Bühneneffecte, daß man diese Mängel dafür übersehen kann. Es bleibt ein effectvolles Theaterstück.

15. Ἱκετιδες. — Die Schutzflehenden.

Dieses Stück ist als Fabel, als ein Anhängsel oder Abschluß der Ödipus=Sage zu betrachten, durch die Art der Behandlung wird es aber zu einem bloßen Gelegenheitsgedicht, das die athenische Localsage in einer gottesdienstlichen Handlung verherrlichen sollte und zugleich für die Zeit der Aufführung im politischen Interesse des Tages aufgefaßt ist. Der Dichter hat also keine freie Hand, um im Dienste der Poesie zu arbeiten, damit sinkt sein poetischer Werth sehr herunter. In Eleusis war ein alter Altar der Demeter, den die Sage auf den Normalkönig der Athener, Theseus zurückführte; dieser wird mit der Ödipussage dahin combiniert, daß die Mütter und Kinder der vor Theben gefallenen sieben Helden um ihn sich versammeln, um den durch Menschenfreundlichkeit bekannten Athenerkönig zur Hilfe aufzufordern, weil die Thebaner die Leichen der Erschlagenen nicht zum Begräbniß verabreichen wollen. Die Scene eröffnet Theseus Mutter Äthra, welche

der Göttin in Eleusis ein Opfer darbringt und bei dieser Gelegenheit den Chor, d. h. jene Mutter mit ihren Dienerinnen, so wie auch den alten Argos-König Adrastus antrifft, der seine Schwiegersöhne vor Theben verloren hat. Der Chor singt seine Klagen, da erscheint Theseus und macht zuerst dem Adrast Vorwürfe, daß er sich in diese thörichte Unternehmung eingelassen. In dieser Verhandlung bringt der Dichter schon ganz fremdartige Dinge herein, die in seine Fabel gar nicht passen. Er stellt nämlich den fabelhaften König Theseus als den König der modernen Republik Athen vor, was eigentlich gar keinen Sinn hat; er müsse den Handel vor die Volksversammlung bringen u. s. w. Dabei spricht Theseus durchaus nach den Grundsätzen der neuen sophistischen und socratischen Weltweisheit, die bis hieher sich nirgend so unvermittelt breit gemacht hat, wie in diesem Stück. Da nun aber Theseus Mutter aus Mitgefühl für die Mütter und Adrast in Thränen ausbricht, so erklärt Theseus, es sei gar nicht so gemeint gewesen, als ob er ihr menschliches Recht auf die Leichen der Angehörigen in Zweifel ziehe und er sei allerdings bereit, ihnen zu diesem Zwecke beizustehen. Er hat auch alsbald die Stadt zum Feldzug bestimmt und tritt mit einem Herold auf, den er absenden will, wie ihm ein zweiter thebanischer Herold entgegenkommt. Hier folgt nun ein ganz ungehöriger und lächerlicher Streit des König Theseus mit dem fremden Herold über die Vorzüge der Monarchie und Democratie, was nur eine rhetorische Uebung heißen kann. Der Schluß ist, die Theber verweigern die Auslieferung und Theseus erklärt ihnen den Krieg. Man zieht alsbald aus und nach einem kurzen Chorgesang ist die Schlacht geschlagen und ein Bote meldet den Sieg des Theseus und die Eroberung von Theben. Theseus kommt mit dem Leichenzug. Adrast muß nun die Leichen der sieben Helden nennen und ihnen eine Art Leichenrede halten. Man hat bemerkt, daß diese Rede auf die vorgestellte Zeit der Handlung gar nicht paßt, denn er lobt an den alten mythischen Helden modern bürgerliche Tugenden, von denen die Heldenzeit noch gar nichts wußte; man vermuthet darum, diese Parentazion beziehe sich auf ein Tages-Ereigniß, den Tod athenischer Anführer in einer Schlacht des peloponnesischen Krieges, während dessen das Stück aufgeführt wurde. Nun werden sechs Helden auf einen Scheiterhaufen gebracht, um verbrannt zu werden, für den siebenten Capaneus wird ein besondrer errichtet,

denn dieser ward vom Bliz erschlagen und diß erfordert nach der religiösen Vorstellung eine besondre Auszeichnung. Nun ist zu bemerken, daß der Scheiterhaufen des Capaneus im Hintergrund der Bühne sichtbar sein muß, um die jezt folgende theatralische Episode möglich zu machen. Während nämlich dieser Scheiterhaufen angezündet wird, erscheint, ganz unangekündigt, eine Frau, Euadne, Capaneus Gattin, hoch in der Luft auf einem Felsen, der gerade hinter dem Scheiterhaufen hervorsteht. Sie klagt von dort um ihren Gemahl und ist aus Verzweiflung entschlossen, sich selbst den Tod zu geben. Während sie spricht oder singt, tritt auf der Bühne unten ihr Vater Iphis mit Gefolge auf, der auch einen Sohn unter den Sieben hat und befragt sie, was sie beginne. Sie erklärt ihm, sterben zu wollen und spring endlich vor seinen Augen und dem gesammten Publicum vom Felsen herunter in die Flammen und verbrennt mit. Diese dramatisch unmotivierte aber historisch merkwürdige Episode steht im griechischen Alterthum ziemlich isoliert; sie erinnert uns natürlich an die uralt indische aber bis auf unsre Zeit erhaltne Sitte der Witwenverbrennung, die wir auch in einem altindischen Schauspiel Mritschakati eben so auf die Bühne gestellt finden. Daß diese indische Sitte auch auf andre Völker unsres indisch-europäischen Volksstamms übergegangen, dafür finden sich auch sonst einzelne Spuren; am entschiedensten tritt diese Weiberverbrennung in den altnordischen Sagen der Scandier hervor; bei den früh gebildeten Griechen hat sich die Sitte bald verlieren müssen und hier ist nur der lezte Rest, die isolierte Erinnerung daran. Diese Partie allein macht unser Stück zu einer historischen Merkwürdigkeit. Nach diesem folgt nun das rein menschliche Motiv, daß die Knaben der Helden die Asche ihrer Väter in Krügen herbeitragen und die Mütter sie beweinen; die Knaben wünschen ihre Väter einst rächen zu dürfen, Theseus aber schärft ihnen ein, welchen Dank Argos den Athenern schuldig sei und sie mögen dessen nie vergessen, was natürlich wieder die Tagespolitik betrifft, um die Argeier vor dem Spartaner-Bündniß zu warnen und an Athen zu fesseln. Zum Schluß erscheint noch überflüssiger Weise und nur um dem Stück einen pompösen Schluß zu geben Athene in den Wolken und verspricht den argeiischen Knaben, sie werden in einem spätern Feldzug ihre Väter rächen, womit das Stück schließt. Wir können also das Stück nur für ein rhetorisch

aufgeputztes Gelegenheitsgedicht gelten lassen und befinden uns hier schon auf dem Wege aus der Poesie in die Politik, die bei Aristophanes viel greller heraustreten wird.

16. Ἡρακλειδαι. — Die Heracliden.

Diß Stück kann sich mit der Andromache um die Ehre streiten das schlechteste des Euripides zu sein und wird wohl den Sieg davon tragen. Es ist ein Gelegenheitsstück wie das vorige, obwohl ich eine directe politische Meinung nicht darin finden kann. Es ist ein rein manieriertes bloß hingeklekstes Spectakelstück. Die Handlung hat mit dem vorigen Aehnlichkeit, Athen ist wieder der Zufluchtsort für Flüchtlinge, die Situazion des Anfangs ist aber noch ähnlicher den Hiketiden des Äschylus nachgebildet. Hercules, der nach dem vorlezten Stück eine neue Familie gegründet und dann nach der weitern Fabel sich hat verbrennen lassen, hat jezt eine zahlreiche Nachkommenschaft hinterlassen, welche sein alter Feind Eurystheus aus Argos verjagt, damit sie ihm nicht gefährlich werden. Sie fliehen auf athenisches Gebiet, nach Marathon oder Athen, unter Anführung der alten Großmutter Alcmene, Heracles Mutter und seines alten Verwandten Jolaos. Dieser mit den Söhnen umlagert den Altar als Flehende, die Weiber sind innerhalb. Alsbald kommt der Herold von Argos, den der Chor, attische alte Bürger, von der Gewaltthat zurückhalten muß. König Demophon von Athen, Theseus Sohn kommt und schüzt sie, worüber weitläuftige Disputazionen geführt werden. Der Herold droht mit Krieg und geht. Der König geht zum Krieg zu rüsten, kommt aber bald mit der bösen Nachricht zurück, die Seher verlangen der Persephone eine reine Jungfrau zu opfern, was wieder ein ganz unvernünftiges Motiv ist. Da der König kein Landeskind für die Fremdlinge opfern will, erbietet sich eine Heraklide, Macaria für die Familie zu sterben, was bewundert und angenommen wird. Jolaos hüllt sich schmerzvoll in seinen Mantel, da kommt ein Diener mit der frohen Nachricht, Hercules Sohn Hyllus sei mit einem gesammelten Haufen zur Unterstüzung der Athener eingetroffen; nun will der alte Jolaos auch mit in die Schlacht, was im comischen Styl ausgeführt ist; der Diener muß im Tempel aufgehängte Waffen wie er sagt entlehnen und ihm,

der kaum gehen kann, nachtragen. Nach einem Chorgesang ist die Schlacht gewonnen, Alcmene hört es von dem Boten, dem sie als Botenbrot die Freiheit ertheilt, was im Griechischen selten vorkommt, im Spanischen ist solches Botenbrot (albricias, vom arabischen al baschârah genannt) ein hergebrachtes Motiv. Der Diener beschreibt die Schlacht, Jolaos wurde durch ein Wunder verjüngt und that Heldenthaten, der Erzfeind Eurystheus ist geschlagen und gefangen. Man bringt ihn herein, Alcmene überschüttet ihn mit aller Schmach, die sie zu nennen weiß und will ihn dann, gegen alle Vorstellungen des Boten, der die athenische Humanität gegen Kriegsgefangene repräsentiert, schnurstracks umbringen, Eurystheus ergiebt sich in sein Schicksal und während der Anstalt der Alten ihn abzuschlachten schließt das Stück. Ein Grab des Eurystheus muß sich bei Athen befunden haben, woran die Sage sich anschließt. Man sieht, dieses ganze Stück besteht bloß aus hingeklekten Scenen ohne alle dramatischen Consequenzen und Organismus.

17. Ῥῆσος. — Rhesus.

Wir kommen jezt zu einem merkwürdigen Gedicht, das sich aber nur durch Zufall in die Sammlung des Euripides eingeschlichen hat. Schon der griechische Scholiast sagt darüber: „Dieses Schauspiel halten einige für unecht und nicht euripideisch, es gemahnt eher an Sophocles Manier; doch in dem Vorwort wird es jenem zugeschrieben und die Gelehrsamkeits-Pralerei mit den Sternbildern paßt für Euripides.“ Dieses Urtheil spricht keine tiefe Critik aus und wir können uns aus dem Werke selbst eine sichrere Ansicht bilden. Meiner Meinung nach ist diß Werk nicht von Euripides, aber noch viel weniger von Sophocles; es gehört einer Zeit an, die die rhetorische Kunst des erstern schon wieder überwunden hatte, denn die Diczion hält sich streng im Interesse der Handlung, aber mit der ganzen Bildung der Reflexion, die dieser späteren Periode angehört. Mir ist dieses Stück gerade so interessant wie die Perser des Äschylus. Dieser ahnte zuerst das historische Schauspiel, hatte aber noch nicht das Zeug es aufzustellen; hier ist dazu ein tüchtiger Anfang gemacht; was noch mangelhaft ist, ist einmal die unnöthige Einmischung der Götter zwischen die Menschen

(die nicht einmal durch die Quelle nothwendig war) anderseits daß das Ganze zu sehr einen fragmentarischen Gehalt hat und sich nicht in eine feste Einheit concentriert. Aber ein großer Schritt ist seit den Persern hier geschehen; noch einen Schritt weiter, so hätten die Griechen das historische Schauspiel gefunden; aber sie standen jezt bereits auf dem Puncte, wo ihre politische Existenz wie ihre Poesie dem Untergang entgegenging. Der Stoff des Gedichts ist, wie sich für's historische Schauspiel geziemt, einer Erzählung, nämlich dem zehnten Buch der Ilias entnommen; es ist bloß diese Episode des Kriegs in Scene gesetzt. Wir befinden uns in einem Moment desselben wo die Troer im Vortheil sind und nicht mehr die Griechen die Stadt, sondern die Troer das verschanzte Lager der Griechen am Meeresufer belagern. Die Scene ist also zwischen Troja und dem Lager, im Hintergrund scheint Hectors Zelt gedacht zu sein, welchen der Chor herbeiruft. Das ganze Stück spielt wie bei Homer in Einer Nacht ab, was die Romantik der Scenerie ungeheuer unterstützt; freilich müssen hier etwas mehr Ereignisse in Eine Nacht zusammengedrängt werden als im Epos, denn wenn Homer sagt, Fürst Rhesus sei ein Neuangekommener im Lager gewesen, so läßt ihn der Dramatiker in der Nacht selbst ankommen, was nicht mit der natürlichen Wahrscheinlichkeit gemessen werden muß.

Von einem Prolog des Stücks hat sich nur ein Fragment erhalten und zwar ein dialogisches, Here redet die Pallas an, als den Griechen günstige Gottheiten. Das Stück selbst beginnt der Chor; von aller Praxis des Euripides weit entfernt ist dieser nicht aus schwatzenden Weibern oder Greisen gebildet, sondern es ist die troische Hauptwacht, die Schildwachen welche vor Hectors Zelt unter den Waffen stehen, die ihn bilden; wir haben hier überhaupt keinen Chorgesang mit epischer oder lyrischer Mythologie wie im alten Schauspiel, der Chor tritt meist dialogisch theils unter sich theils mit Andern redend auf, was also dem Stück einen völlig verschiednen Character gibt. Dieser schildwachtstehende Chorus hat auch eine sehr auffallende Aehnlichkeit mit der Eröffnung des Hamlet, der ebenso beginnt. Die Schildwachen sehen im feindlichen Lager verdächtige Feuer und rufen darum den Feldherrn Hector aus seinem Zelte herbei. Hector tritt auf, fragt schlaftrunken nach der Parole, erkennt aber seine Soldaten. Er glaubt

die Griechen wollen in der Nacht zu Schiffe entfliehen, er will sie einholen. Jezt kommt Äneas dazu. Er hält es für gefährlich, mitten in der Nacht anzugreifen; besser sei einen Späher in's griechische Lager zu senden um es zu erkunden. Hector stimmt bei, Äneas geht ab, Dolon meldet sich die Späherrolle zu übernehmen. Er bedingt sich nur als Lohn Achilleus Rosse aus was ihm versprochen wird. Dolon will sich in eine Wolfshaut gehüllt in's Feindeslager schleichen, was aber von keinen Folgen ist, und geht. Ein kurzer Chorgesang wünscht Glück zu dieser Unternehmung. Jezt tritt ein Hirte vor Hector und berichtet, der thracische Fürst Rhesus sei mit seinem Hilfscorps im Lager eingerückt; diß ist episch gut behandelt; der Chor singt dem Fremdling Willkommen entgegen wie er auftritt. Hector wirft ihm vor daß er so spät komme, er entschuldigt sich mit einem Feindesüberfall im eignen Land. Dieser Dialog ist im besten Ton des historischen Schauspiels gehalten und hat mit keinem vorausgehenden Stück irgend Aehnlichkeit. Dieser Held ist aber voll Uebermuth, er will allein mit seinen Leuten, ohne die Troer, das Griechenheer vernichten und hinterher Griechenland erobern. Hector sagt, Achill sei vom Heer abwesend, aber Aias, Diomedes seien da und besonders der schlaue Odysseus. Er möge nur im Lager Platz nehmen und den Tag erwarten, er theilt ihm die Parole Phöbus mit und führt ihn ab. Der Chor soll die Rückkunft Dolons beobachten. Nun folgt eine echt romantisch gedachte Lagerscene; die Wachen sehen die Stunde nach den Sternen, der Mond scheint noch aber die Morgenröthe naht und die Wachen werden abgelöst, dann geht der Chor scheint's ab und die Scene bleibt leer; denn jezt folgt die zweite Hälfte des Stücks. Diomedes und Odysseus kommen aus dem griechischen Lager herangeschlichen. Sie haben den Dolon niedergestoßen, vorher aber die Parole von ihm erfahren. Odysseus schleicht zu Hectors Zelt und findet es leer; sie schämen sich ohne eine bedeutende That zurückzukehren; hier hilft sich nun der Poet mit einer Göttererscheinung, die bei Homer nur angedeutet ist und die gewiß zu umgehen war. Sie ist bloß da, um die beiden Freunde zu dem Zelt des Rhesus zu weisen, den sie tödten und seine Rosse rauben sollen; dann sieht die Göttin Paris nahen, schickt jene fort und, nun ein ganzes Taschenspielerstückchen, verwandelt sich Athene in die Göttin Aphrodite um den Paris irre zu führen und in sein Zelt zurückzu-

schicken. Die Göttin hört Lärm, sieht die That gelungen und verschwindet. Nun stürzt der Wachtchor aufgeschreckt heraus und mitten durch sie schreitet Odysseus mit den beiden Pferden. Eine meisterhaft lebenvoll geschilderte Scene. Odysseus, den sie tödten wollen, giebt sich frech für Rhesus aus und da er die rechte Parole zu nennen weiß, so lassen sie ihn passieren, er geht mit den Pferden. Ein zweites Theatereffectstück dieser Art kennt das ganze Alterthum nicht. Kaum ist Odysseus in die Nacht verschwunden, so kommt den Wachen der Argwohn, es sei ein Feind, es sei der tückische Odysseus gewesen, was sich schnell enthüllt, denn jezt stürzt Rhesus Wagenführer blutend auf die Bühne und erzählt den furchtbaren Mordangriff Diomeds. Er sah die Feinde um's Zelt schleichen, schläft aber seltsam wieder ein und nun muß ihm ein Traum die That verkünden, beim Mord des Rhesus fährt er auf und wird selbst verwundet. Hector kommt und ist wild daß griechische Kundschafter in's Lager gedrungen, der Chor beruft sich auf seine Warnungen zu Anfang, aber der Wagenführer schimpft nun auf sie die Trojaner, die die eignen Bundesgenossen überfallen und morden und ihnen die Pferde stehlen. Hector beschwichtigt ihn und läßt ihn nach Ilion bringen ihn zu heilen. Hier aber endet das historische Schauspiel und der Poet fällt in die griechische Mythologie, in den Opernstyl. Die Muse Terpsichore, welche den Rhesus vom thracischen Flußgotte Strymon geboren hatte, bringt ihres Sohnes Leiche in den Armen getragen und beweint sie. Dieser Trauergesang bietet uns kein Interesse; doch geht aus einer Stelle hervor, daß der Dichter wahrscheinlich ein Athener war oder doch für das athenische Theater schrieb, da die Stadt genannt wird. Hector will noch den Rhesus ehrenvoll begraben, die Mutter nimmt ihn aber mit zu den Unsterblichen; der Chor ruft, der Tag breche an und Hector ruft zu den Waffen und nach Fackeln um das Lager anzugreifen und die Griechenschiffe zu verbrennen. Das Stück schließt unter tausend Versen.

Ich wiederhole, diß Stück ist eines der interessantesten des gesammten Alterthums; wissen wir auch die Zeit der es angehört und den Namen des Dichters nicht, so ist es doch zuverlässig aus der classischen Periode der Kunst und ist dasjenige Werk, welches dem modernen Drama am nächsten kommt, in gewissem Sinn also das

vortrefflichste Stück der alten Bühne. Nur konnte der griechische Geist die vollständig entwickelte Form des romantischen Schauspiels noch nicht erreichen, daher macht es uns den Eindruck einer unfertigen fragmentarischen Skizze. Es steht so isoliert im griechischen Alterthum wie etwa das deutsche Hildebrandslied im germanischen Mittelalter. Wer weiß aber, wie viele Dinge aus solchen Zeiten uns verloren gegangen oder wie weniges für uns gerettet worden?

18. *Βακχαι.* — Die Bachen oder Bachantinen.

Jezt aber schließlich kommen wir zu einem in andrer Hinsicht höchst merkwürdigen Gedicht des Euripides, dem Schlegel, andern Kunstrichtern widersprechend, ein beredtes Lob gesungen hat. Er hält es nebst Hippolytus für des Dichters beste Arbeit. Er lobt daran die große sinnliche Kraft, die üppige Sinnlichkeit mit welcher der Bachantenchor dargestellt ist, und dieses Lob schließt freilich in seinem Sinn einen größeren Tadel ein, um den Dichter gegen Sophocles herunter zu setzen. Er lobt aber zweitens an der Zusammensetzung die seltene Harmonie und Einheit, daß alle Wirkungen aus Einer Quelle und auf Ein Ziel hinströmen. Schlegel hat sich wohl gehütet anzudeuten, worin denn diese Einheit und das Ziel des Gedichts bestehen und er wäre sicher in die größte Verlegenheit gekommen, wenn man ihn darum befragt hätte. Ich habe in aller mir zugänglicher Literatur durchaus keine Deutung des Ganzen gefunden, die auch nur einigermaßen befriedigend lautete. Nur eine, die ich gelesen habe, ist zu originell daß ich sie verschweigen dürfte. Der Bachantenchor und die dem Bacchus anhängende Schaar symbolisiere das wahrhafte echte Gottesvertrauen; Euripides habe einmal die hohe Energie gehabt, seiner sophistischen Philosophie zu entsagen und den Pentheus, den Gottverächter und Ungläubigen durch die Macht seiner gottbegeisterten Feinde untergehen zu lassen. Symbol des wahrhaften fromm in den göttlichen Willen ergebenen Vertrauens und religiösen Glaubens sei darum die Mutter Agave, welche ihren eignen ungläubigen Sohn Pentheus in Stücke zerreißt, seinen ungläubigen Kopf auf den Thyrsus pflanzt und so im Chor ihrer Schwestern tanzend und jubelnd in die

Stadt eintriumphiert. Diese Deutung der Tragödie ist in der That verwunderungswürdig. Ich will hier einfach gestehen, ich habe mir den Kopf nach allen Dimensionen durchdacht, um einem durchgreifenden Sinn dieser sogenanntnn Tragödie auf die Spur zu kommen, ich bin aber in jeder Richtung auf den Unsinn gestoßen. Nachdem ich einmal zu diesem Resultate gelangt war, lag die Lösung des Räthsels nicht mehr weit ab; wo das Tragische keinen Sinn mehr erlaubt, da hat der Dichter das Gegentheil gewollt, denn etwas muß er doch gewollt haben. Das Stück ist also nur scheinbar tragisch, die Meinung des Dichters ist Parodie, Comödie, Satire. Um aber dieses Problem deutlich zu machen, müssen wir uns zu einer Anticipazion dessen entschließen, was eigentlich erst bei Aristophanes vollkommen deutlich gemacht werden kann, nämlich einen Blick auf die socialen und Culturverhältnisse Athens zur Zeit unsres Dichters. Der comische Dichter und namentlich der Satiriker hat es mit der unmittelbaren Gegenwart zu thun, er redet nicht bloß zur Imaginazion des Zuschauers wie der Tragiker, sondern appelliert an den practischen prosaischen Verstand, an die materiellen Verhältnisse des gesellschaftlichen Lebens; er zieht die Aeußerlichkeit in seine Domäne und auf diese müssen wir jezt zum erstenmal einen Blick werfen.

So viel haben wir schon oben angedeutet, daß Euripides sich an die Schule der modernen Wissenschaft, der durchbildeten Reflexion angeschlossen hatte, zu der die Sophisten, im allgemeinen auch Socrates gehörte, es war diß die Partei der Aufklärung, es war, um das Schlagwort unsrer Zeit zu brauchen, das junge Athen, dem er sich anschloß. Pericles hatte Athens Größe auf dem Boden der geistig entwickelten Democratie aufgebaut, die Nachfolger, die seinem Geiste nicht genügten, fielen freilich auf die Abwege der Demagogie und der glänzendste Repräsentant dieser Richtung war jezt eben der liederliche Alcibiades. Ein soliderer Mann der Partei scheint Cleon gewesen zu sein; er wußte das Volk lange zu beherschen. Euripides und Socrates aber waren die eigentlich glänzenden Talente dieser Richtung.

Dieser modernsten Geistesrichtung stand aber, wie sich denken läßt, eine Opposizion, eine altgläubige Partei gegenüber, welche in der Politik ebensosehr conservativ als revoluzionär heißen konnte; denn um der Democratie entgegenzuwirken und das aristocratische Element bei der

Herschaft zu erhalten, warf sie ihre ausgesprochene Sympathie auf das oligarchische Sparta, mit welchem doch der Staat durch den peloponnesischen Krieg in einem Kampf auf Tod und Leben begriffen war. Diß ist also die spartanische Partei im athenischen Staat, deren genialster talentvollster Vertreter der Comiker Aristophanes war. Sein politisches Glaubensbekenntniß läuft auf das Eine Wort hinaus: Frieden mit Sparta. Dabei wird die Aufopferung der Helden aus der Marathonischen Zeit fortwährend als Muster gepriesen, was eigentlich ein Widerspruch ist. Von geistiger Seite mußte man hier aus Haß der Aufklärung sich auf die volksthümlich hergebrachte Form der Mythologie und Gottesverehrung stützen; von Seiten der Kunst wurde dem razionalistischen Euripides entgegen das andre Extrem, der der Mode widersprechende gläubig begeisterte pathetische Äschylus in den Himmel erhoben; Sophocles als gewissermaßen die parteilose in sich geschlossne Mitte der Kunst darstellend, blieb bei diesem Gezänke ganz außerhalb des Interesses; er taugte zu keinem Partei-Wahrzeichen.

Wie es aber in allem Parteiwesen geht, das Recht konnte keine Seite für sich allein in Anspruch nehmen. Die politische Wahrheit bedarf der Bewegung, und darum der Parteien, denn aller Geist offenbart sich nur durch die Bewegung von Gegensätzen, oder mit den bekannten Worten, aller Geist und alles Leben ist ein perennierender Widerspruch von Kräften, die sich das Gleichgewicht halten. Die altgläubige Partei hatte Recht gegen die Aufklärung, weil die Democratie und die Sophistik in der That den athenischen Staat seinem Verderben in die Arme führte; sie hatte Unrecht, indem sie die welthistorische Aufgabe des athenischen Staats, Sparta gegenüber verkannte, denn nur unter den gegebenen Bedingungen war das hochgeistige Leben dieses Volkes möglich, das in der Kunst und Wissenschaft für die ganze Nachwelt die ersten ewig giltigen Musterwerke zu Tage gefördert hat. Sie hatte Recht gegen die Sophisten, aber Unrecht gegen Socrates, der die Philosophie eigentlich zuerst zu einem Staats-Interesse der Welt gemacht hat. Sie hatte Recht gegen Euripides von der Seite, als er vielfach das sittliche Pathos der Tragödie durch Rhetorik verunreinigt hatte, Unrecht aber sofern sie seine großen Fortschritte in der Kunst verkannte. Sie hatte Recht, wenn sie in Aristophanes ihren geistigsten Wortführer erkannte, aber wir brauchen nur auf den Inhalt der

aristophanischen Kunst zu deuten, um damit auszusprechen, wie viel Unrecht in dieser Bewunderung mitbegriffen ist.

Euripides war eine hochgeistige spiritualistische Natur, die sich leicht in der Dialectik des Begriffs verwickelte und damit in Rhetorik versank. Es ist bei solcher Neigung vorauszusetzen, daß er körperlich zart und villeicht schwach organisiert war; er wurde dadurch reizbarer und verletzlicher. In seiner geistigen Productivität reich und befriedigt mögen seine äußerlichen Verhältnisse hierunter gelitten haben. Er hat ganz entschieden Unglück mit den Frauen und im Ehstand gehabt. Wir bedürfen nicht Aristophanes bittern Spott über die Hörner, die ihm sein Diener und Helfershelfer Kefisopson aufgesetzt habe, um aus seinen eignen Werken zu begreifen, daß solche Erfahrungen einen entschiedenen Widerwillen gegen das weibliche Geschlecht in ihm festgesetzt hatten. Nicht nur hat er in Rollen wie Medea und Phädra die weibliche Leidenschaft von ihrer grellsten Seite dargestellt, er hat es überall und in tausend Stellen, ja zum Ekel und auf höchst prosaische nüchterne Weise ausgesprochen, das weibliche Geschlecht stehe ihm in tiefer Inferiorität dem Manne gegenüber. Es war kein Wunder, daß sein Weiberhaß so stadtkundig und zum Sprüchwort geworden.

Werfen wir dagegen einen Blick auf seinen Gegner Aristophanes, so haben wir den vollständigsten Gegensatz. Gesund und lebenskräftig, mit hohen Geistesgaben ausgestattet war er ganz entschiedner Realist, darum der grübelnden Speculazion mit aller Leidenschaft gram, die derbste sinnlichste Natur, ja seiner Sinnlichkeit und einer für uns abschreckenden Wollüstigkeit in jeder Zeile geständig und mit ihr pralend. Daß er die Lacher gegen den armseligen Socrates und den sentimentalen schwächlichen Euripides auf seiner Seite hatte, ist leicht begreiflich, ganz besonders aber höhnt er seines Rivalen Unglück im Ehstand und daß er so das weibliche Publicum in sein Interesse zog, ist ganz natürlich. Es ist eine immer gemachte Erfahrung, daß unter der Maske altgläubiger frommer Gesinnung, besonders wo Weiber in die Partei eintreten, viel Sinnlichkeit mit in die Wagschale geht, und das war der Grund, daß Aristophanes und seine Partei bei der großen Masse des Stadtpublicums so ungeheures Gewicht bekam. Aristophanes war, obgleich die Angaben sehr verschieden lauten, doch gegen vierzig Jahre jünger als Euripides. In seiner bloß persönlichen Stellung

hätte also schon das Alter ihm einige Pietät gegen den greisen Vorgänger dictieren müssen, aber Pietät hat keinen Boden, sobald der Wahnsinn der Partei die Vernunft überschreit; so hatten seine Angriffe gegen den Gegner gar keine Grenzen; er scheut auch die schiefsten unredlichsten Mittel, jede Lüge und Verleumdung nicht, um diese Gegner, einen Cleon, Socrates, Euripides an den Schandpfahl zu stellen.

Mit Euripides gelang es ihm endlich; die altgläubige Partei verleidete dem sophistischen Künstler nicht nur die Bühne, selbst den Aufenthalt in der Vaterstadt. Schon in höhern Jahren suchte er in freiwilligem Exil auswerts Ruhe zu finden; er soll zuerst nach Thracien, dann nach Macedonien und zwar an den Hof des Königs Archelaus in Pella gegangen sein, bei dem er in Ehren stand, und eine lezte Tragödie auf ihn gedichtet haben. Da er dort starb und nach der Sage von wüthenden Hunden zerrissen wurde, erkennt man leicht die Metapher, daß ihn die bissigen Hunde der atheniſchen Critik aus der Welt getrieben haben. Da aber unser Bacchen-Stück erst nach seinem Tod und durch seinen Sohn in Athen auf's Theater kam, so liegt die Vermuthung nah, dasselbe sei erst in dieser lezten Zeit seines Lebens im Ausland gedichtet. Es ist bemerkenswerth, daß der Dichter die vortrefflichsten auch seiner tragischen Werke in den lezten Jahren geschrieben zu haben scheint, denn für die Phönicierinnen wird sein leztes Lebensjahr als Zeit der Aufführung angegeben und Iphigenia in Aulis wurde wie die Bacchen erst nach seinem Tod auf's Theater gebracht. Daß die Bacchen im macedonischen Pella geschrieben seien, haben schon andre vermuthet; der Dichter nennt in diesem Gedicht einmal zwei unbedeutende Bäche, welche bei der Stadt Pella fließen und von denen er in Athen wohl schwerlich die Namen erfahren hätte und dieses Zeugniß ist allerdings von einigem Gewicht.

Dieses lange Präambulum war nothwendig, um meine Ansicht über das vorliegende Stück gehörig zu motivieren. Meiner Meinung nach ist das ganze Stück nichts als eine poetische Rache an der altgläubigen Partei, die ihn aus dem Vaterlande vertrieben hat. Diß ist sein einheitlicher Gedanke; in der Ausführung aber wurde er nach zwei Seiten gezogen und diese Zweiseitigkeit ist der Grund der Schwierigkeit, daß man, wie ich glaube, die Intenzion des Dichters nicht richtig aufgefaßt und mißverstanden hat.

Der erste und Grundgedanke war, die feindliche Partei als eine der Sinnlichkeit ergebene zu schildern und darum ist der Bacchusdienst der eigentliche Vorwurf des Stücks. Daß die Sinnlichkeit der Weiber darin eine Hauptrolle spielt, ist durchaus passend durch den Mänaden- oder Bacchanten-Chor ausgedrückt. Diß ist die satirische Seite des Gedichts. Der zweite Gedanke ist, seinen Hauptgegner Aristophanes zu züchtigen, indem er seine Manier, die Zerrissenheit und Zusammenhanglosigkeit seiner Lustspiele durch dieses Stück nachahmte und travestierte. Diß ist der parodische Theil des Gedichts. Beides verfolgt Einen Hauptzweck, er ist aber im künstlerischen Sinn nicht in Einen Gedanken zusammenzufassen und das ist der Mangel des Werks. Wir müssen also hier die Parodie der aristophanischen Kunst nothgedrungen vor ihr selbst abhandeln.

Die Griechen hatten die Tradizion, daß ihr Land aus Südosten, aus Kleinasien, Syrien, Ägypten colonisiert worden, in dieser Richtung kamen ihnen alle Anfänge der Cultur zu, aus dem Orient, so auch der Weinbau. Daß man die Ausbreitung des Weines oder eigentlich den Rausch als eine mächtige Gottheit personificierte und verehrte, war für die Griechen geradezu eine Nothwendigkeit. Jeder eingreifende gewaltige neue Begriff war ihrem Geiste ein Gott, d. h. ein neues, in Verwunderung setzendes. Es ist aus deutschen Weingegenden bekannt, daß das Volk für den Zustand oder die Grade der Betrunkenheit Dutzende ja Hunderte von Metaphern und Namen gebraucht und täglich neue produciert; man kann diese productive Sprachthätigkeit auch einen Bacchus-Cult, einen personificierten Weingott nennen. Nachdem die griechische Mythologie aus den fremden Tradizionen heraus sich im eignen Land localisiert und das Land dadurch poetisch belebt hatte, nahm der Bacchus-Cult diese Gestalt an, daß der Gott von Zeus in der Stadt Theben mit einer Königstochter Semele gezeugt worden, die mit dieser Verbindung pralende aber von dem Gott vernichtet und das Kind nach Asien gebracht und dort erzogen worden. Das soll also ausdrücken, der Weinbau habe sich zuerst im westlichen und innern Asien verbreitet, was als ein Triumphzug des Gottes vorgestellt wird, er zieht bis Indien, kommt von Tiegern oder Panthern gezogen zurück und setzt auch wieder nach Europa über. So kommt er endlich auch in seine griechische Vaterstadt Theben, der neue Gott wird aber nicht

gleich allgemein als solcher geglaubt, d. h. hier der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande. Nur einzelne bekehren sich zu ihm und zwar characteristisch genug sind es die Weiber und die Greise, welche die Macht des Weingotts zuerst anerkennen, während der kräftige Neffe des Gottes der junge König Pentheus ihn als fremden Götzen verlacht und als Rebellen in seinem Reiche bestrafen will. Die größere erste Hälfte unsres Gedichts hat einen vollständigen Lustspiel-Character; man kann sich z. B. die Geschichte völlig in deutsche Verhältnisse localisieren, wenn man statt des Bacchusdienstes etwa die mittelalterliche Fastnacht substituiert und diese in eine Stadt neu eingeführt sich vorstellt; so haben wir die tanzenden Weiber, die weingrünen alten Herrn ganz einheimisch beisammen. Dagegen da, wo die Weiber hinausziehen, um sich auf den Höhen des Kithäron zu versammeln und ihre wilden Orgien in der Nacht im Walde zu feiern, da nimmt die Geschichte mehr und mehr den Character des Blocksbergs, der Hechsentänze und Walpurgisnacht an, wie denn der zweite Theil unsres Gedichts in der That an diese Partie des Faust erinnern kann. Den Bacchus, freilich einen Gott zweiten Rangs auf die Bühne zu stellen und sogar lächerlich zu machen, hatte sich längst die Frechheit des Possenspiels, villeicht schon vor Aristophanes erlaubt. Es liegt aber auch in dieser Profanazion ein Vorwurf unsres satirischen Gedichtes.

Nachdem also Bacchus selbst den Prolog gesprochen, kommt der Chor auf die Bühne tanzend und singend, es sind die Mänaden, die ihm, dem Gott des Rausches, aus Asien herüber gefolgt sind, und welche bald auch die einheimischen Weiber, des Gottes Mutter und deren Schwestern in den Taumel der neueingeführten Lust hineinreißen. Diese Chöre haben völligen Operncharacter. Nun tritt der in der griechischen Tragödie unsterbliche blinde Seher Tiresias auf, der des Gottes alten Großvater Cadmus zur Bacchusfeier, zu dieser Fastnacht abholt, denn sie sind bereits bekehrt, und wie die beiden alten Herrn einander torkelnd durch die Straßen führen, ist reine Lustspielpartie. Etwas unklar ist, daß Tiresias den neueingeführten Bacchusdienst hier eine alte Ueberlieferung nennt, welche als hergebrachte Frömmigkeit der Menschenweisheit gegenüber gestellt wird. Hier sehen wir, wie der Dichter über seine persönlichen Interessen seine Fabel vergißt; die alten Herrn wollen ihren altgläubigen Standpunct den Sophisten gegenüber

ausdrücken, was aber hier nicht paßt. Nun kommt der junge König Pentheus als von einer Reise zurück und schilt die beiden alten Narren, deren einer sein Großvater, die der Weinlust nachziehen. Er natürlich repräsentiert die moderne Aufklärung, die Sophistenpartei. Tiresias warnt den König, sich nicht an der Gottheit zu versündigen und seine Macht anzuerkennen; es sei nur Verleumdung, wenn man den Weibern Mißbrauch dieser Orgien zur Unzucht vorwerfe. Der zornige Pentheus dagegen läßt die rasenden Weiber, so viel er ihrer habhaft werden kann, einsperren und sendet Diener ab, die den buhlerischen Fremdling Dionysus, welcher in der Stadt alle Weiber verführe, einfangen und ihm ausliefern sollen; er will ihn steinigen. Der immer auf der Scene bleibende Hauptchor singt wieder ein Bacchuslied und nun folgt eine Scene, welche vollständig die aristophanische Kunst persifliert. Diese stellt oft den Dionysus als schwächlichen Feigling dar, was mit seiner vorgeblichen Altgläubigkeit wenig zusammenstimmt und gerade in solchen ganz abrupten nicht motivierten Scenen besteht die dramatische Kunst des Comikers; Dionysus hat sich hier, gutmüthig und humoristisch von den Knechten des Pentheus polizeilich einfangen lassen; aus solchen Einfällen, man kann es nicht anders nennen, besteht die aristophanische Comödie. Zu gleicher Zeit, meldet aber der Polizeidiener, seien die in Gewahrsam gebrachten rebellischen Weiber entwischt, indem durch ein göttliches Wunder sich die Fesseln lösten und die Kerkerthüren öffneten. Der erboste Pentheus will darum den Gott um so fester halten. Er inquiriert ihn förmlich wie ein Polizei-Amtmann; jener giebt sich für einen Abgesandten des Dionysus aus. Pentheus läßt ihn in seinen Pferdestall sperren und droht dem Chor, er werde sie alle als Sclavinen behandeln. Wie er aber abgeht, singt der Chor um den Palast, wo der Gott verschlossen ist, seine Preislieder, der Gott ruft ihm von innen zu, nun entsteht ein Erdbeben, der Palast scheint zusammenzustürzen und von Flammen verzehrt zu werden und in dieser Verwirrung tritt der sich befreiende Gott heraus auf die Bühne, und erzählt selbst wie er den Pentheus drinnen geäfft, da jener ihn erschlagen wollte; der Gott erscheint hier als ein Taschenspieler, der wie der Zauberer Faust doppelten Hals oder gaukelhafte Gliedmaßen annimmt. Pentheus kommt und ist wüthend, den Fremdling befreit zu sehen. Jezt kommt aber ein Bote dazwischen.

Hier sind wir in der Mitte des Gedichts und hier nimmt es die Wendung, daß die Fastnachtcomödie umschlägt in die Blocksbergtragödie, wenn man es so nennen will. Der Bote ist ein Hirte, der die nächtlichen Orgien der Weiber belauscht hat, an welchen Pentheus Mutter Agave und ihre Schwestern sich betheiligen. Die herbe Satire dieser Beschreibung liegt darin, daß der Hirte immer sagt, die Weiber haben sich auf's züchtigste in dieser Unterhaltung benommen, während er sie doch selbst als rasende Mänaden schildert. Es ist der reine Hechsen-Sabbath, den sie begehen. Die Beschreibung ist eigentlich eine bloße Metapher; der Hirte will sagen, bei der Weiber Bacchanalen floß Wein, Milch, Honig im Ueberfluß, das drückt er so aus, sie brauchten nur an den Fels zu schlagen oder den Thyrsus in den Boden zu pflanzen, so that sich der Fels auf und grünte der Stock und trug Trauben. Die Hirten kommen nun auf den Gedanken, die tollen Weiber polizeilich zu verhaften, da werden sie erst recht rasend, sie zerreißen ganze Herden, fallen die nächstliegenden Dörfer an, sengen, brennen und morden; die Bauern wehren sich, werden aber in die Flucht geschlagen. Der König will jezt mit der ganzen Garnison ausrücken, um den Frevel niederzuschlagen; nun folgt aber eine Scene, welche die dramatische Richtigkeit der aristophanischen Kunst auf's allervirtuoseste persifliert. Ohne irgend ein Motiv, als etwa die Zauberei eines Gottes, läßt er den Pentheus durch einen Dialog mit Bacchus seinen ganzen bis hieher festgehaltenen Character über Bord werfen; man weiß durchaus nicht, was in ihm vorgeht, er ist auf einmal, nach des Dichters Laune, eine andre Persönlichkeit. Dieses Wunder geschieht mit einem einzigen Vers. Während Pentheus Anstalt macht zur Bestrafung der Weiber auszuziehen, fragt ihn Bacchus: Möchtest du wohl ihr heimliches Lager beobachten? Und Pentheus sagt, wie ein neugieriger alter Faselhans: O, für mein Leben gern! Wenn du das zu machen wüßtest! Jezt ist die ganze Geschichte umgedreht und alles frühere vergessen. Es ist ein fremder Geist in den Helden gefahren und von jezt an spricht er in einem ganz neuen Character. Das ist ein Wunder, das aber natürlich aller dramatischen Kunst den Garaus macht. Nun läßt sich dieser neue alte Esel bereden, auch ein Weiberkleid anzulegen, um die Weiber zu belauschen, diese Verkleidung ist der stehende Witz des Aristophanes, der hier königlich verhöhnt wird,

besonders nach seinen Thesmophorien, wo der Dichter Euripides seinen Schwager in ein Weib verkleidet, um der Festversammlung der Weiber anzuwohnen. Diese Verkleidung wird nun auf's allercomischste ausgeführt, Bacchus hilft bei der Toilette und macht selbst noch den Chor darauf aufmerksam, wie er den Thoren zum Narren habe. Der Chor singt einen Gesang, wo die muckerische Weisheit der bacchantischen Sinnlichkeit auf's feinste parodiert wird. Nun bringt Bacchus den verkleideten Pentheus heraus, der bloß durch den tollen Aufzug schon völlig berauscht und von Sinnen ist, alles doppelt sieht u. s. w. Unter den boshaftesten Zweideutigkeiten führt ihn der Gott ab, um ihn seinem Untergang und seiner Rache zu weihen. Der Chor singt ein Lied der wildesten Schadenfreude, indem er alles auf's prächtigste aus der Frömmigkeit ableitet. Alsbald kommt aber auch ein Bote, der den Tod des Pentheus erzählt; von einem tragischen Eindruck kann in einer solchen tollen Farse keine Rede sein; denn eine Person, die auf der Bühne ihren ganzen Character wegwirft und faselt, hat keinen Anspruch auf unsern Antheil und unser Mitleid; wir können die Puppe lachend zerreißen sehen, nachdem der Character sich selbst zerrissen hat. Weil aber dem ganzen Spaß ein ernster Gedanke zu Grund liegt, so hat der Dichter die Sache doch wieder in einen tragischen Effect zusammengefaßt; die wüthende Agave kommt herein mit ihren Schwestern, sie hat ihres Sohnes Kopf auf den Thyrsus gespießt und hält ihn für ein Löwenhaupt; sie ruft ihren Vater Cadmus, der eben mit dem Leichnam des Sohnes ankommt. Merkwürdig ist das Recept, das der Alte anwendet, um seine Tochter aus dem Rausch zum Bewußtsein zu bringen; sie soll steif auf zum Himmel schauen; dadurch wird der irdische Rausch gebrochen; da kommt sie zu Verstand und erkennt ihres Sohnes Kopf. Wer hat das gethan? — Der frechverlachte, nicht von euch geglaubte Gott. Darin liegt die ganze Satire der Dichtung. Euer Wahnsinn hat uns alle zu Grund gerichtet, sagt der Alte; das heißt, der Wahnsinn eurer Mucker-Partei bringt den Ruin des ganzen Vaterlandes. Zum Schluß erscheint noch Bacchus und spricht dunkle Prophezeiungen. Der Sinn ist dieser: Das Verderben wird den Griechen von Westen kommen, vom adriatischen Meer nach der Sage, was man für eine Prophezeiung auf Rom halten könnte. Bacchus habe sie für ihren Uebermuth gestraft; also ihre Gottesverehrung war nicht die rechte,

war pure Sinnlichkeit. Cadmus sagt: Ich Armer soll im hohen Alter noch zu Fremden wandern! Die Klage um den Untergang des Vaterlands schließt das Gedicht. Am Schluß stehen noch dieselben fünf Verse, die wir hinter der Helena gehabt haben; sie haben hier gar keinen Sinn und sind zuverläßig unecht.

Es ist wohl keine Frage, daß der Dichter bei dem Untergang des unglücklichen Pentheus, der ja seine Partei repräsentiert, zunächst an sein eignes Schicksal gedacht hat, an seine Vertreibung aus Athen durch die altgläubige Partei und sein Exil in Macedonien. Allein dieser tragische Tod ging leider an der Partei wahrhaftiger und ohne Metapher in Erfüllung. Nur sieben Jahre nach Euripides Tod trank Socrates den Giftbecher und die Athener haben diese That gerade so bitter bereut wie die wahnsinnige Agave den Mord ihres eignen Kindes.

Das ist der Sinn dieser schauderhaften Comödie. Es ist die Satire auf den politischen Zustand Athens und die Parodie des aristophanischen Lustspiels.

Wir haben die achtzehn Schauspiele des Euripides in einer ziemlich zufälligen Folge vorgeführt und wollen zum Schluß noch die Frage aufwerfen, wie man sie rubricieren könnte. Einmal eine rein äußerliche Eintheilung wäre die nach ihrer Fabel, nach den Sagenkreißen.

Hier finden sich zuerst zwei Stücke, die an die ältesten mythologischen Fabeln sich anschließen und als solche isoliert stehen, diß wären unsre Bacchen und der Jon. Dann folgt der Sagenkreiß der Argonautenfabel, wo Herakles und Theseus die Hauptthelden sind; dahin gehören fünf Stücke: Medea, Alceste, der rasende Heracles, Hippolytus und die Heracliden. Dann kommt der Sagenkreiß des Ödipus mit zwei Stücken, die Phönicierinnen und die Schutzflehenden. Alle neun übrigen beziehen sich auf die Trojanerfabel und die Familie des Agamemnon, so Iphigenia in Aulis, Rhesus, Troerinnen, Hecabe, Andromache, Helena, Electra, Orestes und Iphigenia in Tauri.

Eine bessere Eintheilung nach der dramatischen Form wollen wir wenigstens andeuten. Wahrhaft tragischen Gehalt, ob sie gleich keine völligen Tragödien sind, finde ich in fünf Stücken: Die Phönicierinnen, Iphigenia in Aulis, Hippolytus, Medea und der rasende Heracles.

Mit dem Character des romantischen Schauspiels würde ich folgende neun Stücke belegen: Jon, Alceste, Rhesus, Iphigenia in Tauri, Electra, die Troerinnen, Hecabe, die Schutzflehenden und die Heracliden.

Wirkliche mythologische Comödien sind drei: Orestes, Andromache und Helena.

Ein satirisches Drama sind die Bacchen.

Mit dem leztern Stück sind wir der aristophanischen Kunst schon ganz nahe getreten; wir müssen aber vorher noch eine Arbeit des Euripides in's Auge fassen.

Euripides' Cyclop.

Diß Stück ist für uns interessant, weil es leider das einzige seiner Art ist, das auf uns gekommen ist. Das Satyrspiel bildete schon Äschylus als Nachspiel seiner tragischen Trilogieen aus und erhielt sich als solches auch bei seinen Nachfolgern. Es ist aber keineswegs aus der Tragödie hervorgegangen, sondern wir haben im Gegentheil gesehen, daß Äschylus seine tragische Kunst aus den ursprünglichen Possenspielen herausbildete. Der Namen der Tragödie selbst, die man von τραγος Bock ableitet, scheint auf den Chor der Satyrn zu deuten. Man darf dabei nicht an das römische Wort Satire denken, das der Grieche nicht kennt, wohl aber lag die Sache, ein Spottgedicht der ganzen Dichtart ursprünglich zu Grund. Die griechischen Satyrn sind die Repräsentanten der männlichen Sinnlichkeit, besonders der Geschlechtslust und werden darum mit Bocksattributen, Bocksfüßen, Schwänzen, Hörnern und Spitzohren gebildet. Sie sind die natürlichen Geleiter des Bacchus, ihr Aeltester oder hier ihr Vater genannt ist Silenus, Bacchus Vertrauter. Sie blieben nun für das Nachspiel der stehende Chor; dasselbe unterscheidet sich vom Drama selbst durch Kürze, es sind nur 700 Verse, also die Hälfte einer vollen Tragödie; durch weniger Personen; wir haben hier nur drei Redende, Odysseus, Silen und den Cyclopen Polyphem; dann durch den stehenden Chor der Satyrn; Odysseus Reisegenossen bilden dazu einen zweiten stummen Chor.

Das ursprüngliche Possenspiel konnte natürlich nur auf einzelne Possen und Witze ausgehen und hat sich ohne Zweifel durch Zoten besonders ausgezeichnet; in beidem blieb Aristophanes der alten Kunst getreu und hat sie wohl auf die Spitze getrieben. Die Zote ist hier auch nicht vermieden; der pragmatische Dramatiker Euripides machte an sich aber die erste Anforderung, dem Gedicht einen dramatisch cohärenten Gehalt, eine plastische Entwicklung und Handlung zu geben. Dazu bot nun die Odyssee die passendsten Stoffe. Wir haben hier den Inhalt des neunten Buchs, wie es die Bühnendarstellung zu modificieren nöthigte. So colossal wie ihn Homer schildert konnte die Bühne wohl nicht den Cyclopen darstellen, da man statt des Schauspielers einer Puppe bedurft hätte; hiedurch wird einiges weniger gut motiviert; auch sollte man denken, die Erzählung welche Odysseus giebt, hätte zum Theil können auf die Bühne gestellt werden. Euripides ist seinen Gewohnheiten etwas zu sehr treu geblieben. Doch giebt das Ganze ein sehr heitres Bild, wozu die Scenerie besonders beiträgt; denn die Localität ist der Meeresstrand zwischen dem Ocean und dem Ätna, der wohl im Hintergrund der Scene wird sichtbar gewesen sein. Der Grundzug der Dichtung scheint also das Idyllische zu sein, die Comik ist mehr eine neckisch spielende durch die feigen und sinnlichen Satyrn; wirklich comische Kraft haben wir bei Euripides schon anderwerts kennen gelernt; leider können wir aber den Dichter in dieser specifischen Gattung nicht mit Äschylus und Sophocles vergleichen. Auf jeden Fall sind uns die Bacchen bedeutender. In der neuen Kunst steht dieser Dichtung das comische Ballett am nächsten.

Wir sind jezt mit den griechischen drei Tragikern zu Ende und gehen zur zweiten rein comischen Hälfte des Theaters über. Ueber ihr Verhältniß zu einander müssen wir noch eine kurze Betrachtung anstellen. Es liegt in der Natur der Sache, daß jede eigenthümliche Kunstform sich nicht mit einem Schlage entwickelt, sondern in Absätzen; zuerst ist nur die Ahnung und das Wollen einer neuen Form was sich ankündigt; diese Versuche sind dilettantischer Art; nach und nach tritt mehr Bewußtsein in das Streben und zulezt wird der Punct eintreten, wo ein glücklich begabtes Individuum dasjenige ganz aus-

füllt, was in der gegebenen Form möglich war, diß nennt man die Meisterschaft. Ist diß einmal geleistet, so führt das Muster zur Wiederholung und Nachahmung, und die nachgemachte Meisterform wird zur Manier, zur Virtuosität, zum Handwerk, zum gemeinen Kunststückchen. Dieser Verlauf gilt für alle Formen der Kunst; ihr gemäß hat sich auch das griechische Drama gebildet. Schlegel hat nun die Sache so dargestellt, daß er Äschylus als den Dilettanten, Sophocles als den Meister, Euripides als den Manieristen der Tragödie aufstellt. Ich glaube gezeigt zu haben, daß die Sache sich nicht ganz so verhält. Äschylus hat nur vortreffliche Scenen, noch nicht die ganze Tragödie gefunden; Sophocles hat sie zwar vollendet aber nur in wenigen Werken, er fällt in andern in die Reize der Rührung und Subjectivität, welche erst Euripides mit vollem Bewußtsein zur neuen Form herausbildet; dieser ist der umfassendste griechische Tragiker, er hat das ernste Drama nicht nur dem romantischen Schauspiel sondern auch dem griechischen Lustspiel entgegengeführt, das zu seiner Zeit in Sicilien und erst anderthalb Jahrhunderte nach ihm in Athen zur vollen Blüte kam. Zwischen beiden schiebt sich aber jezt die eigenthümliche Form des aristophanischen Possenspiels herein, das die organische Entwicklung des Drama gewissermaßen unterbricht und aus seinem individuellen Gesichtspunct betrachtet werden muß. Diß liegt uns nun zunächst ob.

Drittes Buch.

Das Possenspiel.

Aristophanes.

Das geistreiche Griechenvolk scheint von den ältesten Zeiten den neckischen Maskenscherz getrieben zu haben, wie es denn wenige Völker geben mag, bei denen sich nicht Spuren solcher Unterhaltungen finden lassen; aber bei jenen strebte alles nach einer geistigen Entwicklung. Fast zur selben Zeit als in Athen Äschylus aus dem Possenspiel die Tragödie heraus erfand, scheinen in Syracus ähnliche Kunstgebilde begonnen zu haben, aber mit dem Unterschied, daß man dort dem scherzhaften Inhalt jener Anfänge getreuer blieb. Epicharmus wird so als der älteste griechische Comiker genannt, von dem wir leider uns keine Anschauung verschaffen können. Aber auch Athen hatte zur gleichen Zeit seine comischen Talente. Cratinus, Crates, Pherecrates, Eupolis, Phrynichus und andre werden genannt, von denen wir zum Theil Stücktitel und Notizen aber fast keine Fragmente besitzen, so daß uns die Anschauung ihrer Kunst ganz fehlt. Aristophanes ist dadurch, daß wir seine Vorgänger nicht kennen, in dem großen Vortheil, den bei unserem deutschen Publicum auch Shakspeare genießt, daß man ihm gewöhnlich alles als individuelles Verdienst anrechnet, was seiner ganzen Periode allgemein angehört. Wir sehen in eine fremde Welt durch die Brille des Individuums. Diesem Umstand ist auch die in der That übertriebene Vergötterung des Aristophanes bei Schlegel zuzuschreiben, der ihm zu lieb in jugendlicher Einseitigkeit seinen Vorläufer Euripides wie seinen Nachfolger Menander wegwerfend beurtheilte; er stellte sich auf den Parteistandpunct des Aristophanes. Aus Haß gegen die in Euripides so hoch gestiegene tragische Kunst

kehrte Aristophanes zu den Anfängen des Drama, zur Form der Posse zurück und ließ neben dieser nur das einfach tragische des Äschylus gelten, denn dieser Einfachheit gegenüber konnte die seinige auch etwas vorstellen. Euripides hat angefangen, comisches und tragisches in Eine That zusammenzufassen; Aristophanes sank also in der That von Seiten der Kunst auf einen primitiveren Standpunct zurück. Man hat die Bemerkung gemacht, seine Stücke seien so eingerichtet, daß sie, ohne den Chor, von drei Schauspielern gespielt werden können, wenn diese versteht sich mehrere Rollen spielen. Bei Euripides ist diß nicht ausführbar.

Seit Schlegel's Preis dieses Dichters hat man in Deutschland zahlreiche Versuche gemacht denselben für unser Publicum zu übersetzen und zu commentieren. Unter diesen vielen Versuchen sind mir die beiden von Voß und von Droysen als die wichtigsten erschienen; sie bilden absolute Gegensätze und verdienen eben darum gleiche Berücksichtigung. Die Vossische Uebersetzung ist dem zu empfehlen, der den Dichter zugleich mit dem griechischen Originale liest; nur ein solcher wird den Werth dieser Arbeit ganz schätzen können und ohne diese Vergleichung wird man vom Dichter villeicht eine schiefe Ansicht bekommen. Denn was der Grieche leicht und spielend sagt wird hier unwillkürlich steif und plump. Dagegen die Noten der Vossischen Uebersetzung stehen auf einem für uns veralteten Standpunct. Man kann es die Bildung der Aufklärungsperiode des vorigen Jahrhunderts, der Wolfischen Metaphysik nennen, die auf den practischen Verstand berechnet ist. Da steht vor allem Aristophanes als das Ideal eines Patrioten vor uns, der das Ideal der athenischen Republik verherrlicht; was der Dichter lobt, das ist auch dem Erklärer groß und herrlich, was er schimpft muß auch der Erklärer verwerfen. Da wird Cleon als der gemeine Gerber, als der Ränkeschmied und hundsföttische Demagog, als die Pest des athenischen Gemeinwesens an den Pranger gestellt. Ebenso ist der Erklärer genöthigt, den vom Comiker verworfnen Euripides ihm zu opfern, was dem philologischen Bewußtsein natürlich etwas sauer ankommt. In die peinlichste Verlegenheit aber geräth diese Exegese, wenn sie in die Comödie der Wolken tritt, und nun Socrates, der dieser aufklärenden Periode als ein Ideal von Hoheit und Seelengröße erschien, von dem Comiker mit Koth beworfen

sieht. Hier müssen nun allerlei Finten und Winkelzüge gemacht werden, um seinen Autor zu retten. Aristophanes habe nicht eigentlich, oder nicht den wirklichen Socrates gemeint, der Spott treffe eigentlich die Sophisten u. s. w.

Man sieht sogleich, woran es dieser aufklärenden Periode gebrach; der Verstand stellt ein starres unbewegliches Ideal von Tugend, Rechtschaffenheit, Vaterlandsliebe u. s. w. in die Mitte, von dem aus die Welt gemessen werden soll. Daß die Menschheit in zweierlei Qualitäten, in Gute und Böse zerfalle, ist bekanntlich die Psychologie der Kinder; der welterfahrne Mann weiß, daß es in unsrer Erfahrungswelt so wenig einen absolut guten als einen absolut schlechten Character geben kann; daß in der Welt keine Abstraczionen sondern Individuen herumlaufen, die alle und ohne Ausnahme in der Beschränkung der Individualität befangen, alle beschränkt, endlich, bedingt sind.

Gutes und Böses sind hier Relativbegriffe und eine geistig bewegte Gesellschaft, die wir schon oben in Parteien nothwendig gespalten erkannt haben, braucht diese Namen auch nur als Parteizeichen. Man muß also die Parteibildung obenan stellen, um den Werth der Individuen zu verstehen. Aristophanes ist ein Patriot, aber nur im Sinn einer concreten politischen Partei.

Die Uebersetzung von Droysen ist die beste für den, der den Dichter ohne das Original lesen will; sie sucht den griechischen Witz in einen uns einheimischen deutschen zu übersetzen. Ein Uebelstand tritt hier freilich hervor, daß wir Deutschen zu sehr provinciell gebildet sind, um einen allgemein deutschen comischen Styl möglich zu machen. Droysens Aristophanes hat etwas vom Berlinerwitz an sich, der uns Süddeutschen einen fremdartigen Beigeschmack hat, er ist darum für den Norddeutschen genießbarer. Dessen ungeachtet bleibt er der beste; auch seinen Versuch die lyrischen Verse zu reimen können wir nur loben; die griechische Metrik bleibt uns ewig ein Todtes und auch unsre Philologen sind meistens unfähig, sich ganz in die quantitierende nicht accentuierte Sprache zurück zu versetzen. Bedeutend aber ist Droysen auch von der Seite des Commentars; er faßt den Dichter ganz von der historischen Seite auf; hier werden wir in den welthistorischen Complex, also in die volle Parteistellung der Gedichte eingeführt; er schickt jedem Stück ein Stück athenischer Geschichte voraus.

Dagegen läßt sich nun allerdings auch einiges bemerken. Jedes wahre Kunstwerk ist eigentlich nur dadurch ein geistiges Individuum, eine geistige Macht, daß es sich aus den gegebenen Verhältnissen heraus hebt und auf sich selbst steht. Ohne alle Kenntniß einer Zeit können wir freilich ihre Dichtwerke nicht verstehen, aber diese Kenntniß muß mehr den allgemeinen Zustand betreffen; der Gegensatz in welchem Athen und Sparta zu einander standen ist die eigentliche Basis der aristophanischen Kunst; man versteht nichts an ihm wenn man das einen Augenblick außer Acht läßt; allein der Moment, der ein einzelnes Stück produciert hat, ist ein rasch vorübergehendes und wenn das Interesse rein auf ihn berechnet wäre, nicht einen ideellen Werth für sich erränge, würde es noch keine classischen für alle Zeiten giltigen Werke geschaffen haben. Wenn wir auch alle Verhältnisse dieses Moments überschauen könnten, wozu doch unsre Kenntniß des Alterthums weit nicht ausreicht, so ist die Frage immerhin ungemein schwierig, in jedem Falle zu sagen, hat der Dichter hier an dieses oder jenes Moment seiner Gegenwart wirklich gedacht oder hat er es absichtlich verschweigen wollen. Diß macht die Erklärung des Dichters vom rein historischen Standpunct schwierig. Die besten Dichtwerke werden darum immer auch diejenigen sein, welche für einen mit den allgemeinsten historischen Verhältnissen vertrauten Leser den geringsten Commentar bedürfen. Das wahrhaft Schöne erklärt sich selbst, es braucht sich bloß zu manifestieren, wie das Licht in der Natur. — Auch die Uebersetzung von Seeger hat ihre Verdienste, nur ist diese wieder, aber zu schwäbisch provinziell ausgefallen.

Den Parteistandpunct unsres Dichters haben wir schon hinlänglich characterisiert. Seine Natur ist realistisch und gegen die spirituelle Richtung der Reflexionsbildung, der Philosophie, der Sophisten, der Aufklärung gerichtet; er geht auf Äschylus zurück nur aus Opposizion gegen Euripides, er stellt sich gläubig nur um Socrates zu opponieren, und in der Politik ist er der absolute Mann des Friedens, des Friedens um jeden Preis, er steht also auf dem Standpunct des Spießbürgers, des Philisters, denn er wußte wohl, daß das Bündniß mit Sparta sein gebildetes Athen und somit seine eigne geistige Kunst zu Grunde richten müßte. Es ist darum der reine Geist des Widerspruchs und der Inconsequenz, wenn er immerfort von der guten alten Zeit der

Marathonskämpfer peroriert; diese hätten auch jezt nicht für Frieden gestimmt. Aber Aristophanes war es in seinem Innersten um den persönlichen Lebensgenuß und wie er nirgends auszusprechen scheut um die sinnlichen Genüsse zu thun, die er sich in unmittelbarer Verbindung mit dem politischen Frieden vorstellt. Er will den Genuß des Augenblicks um das Opfer der Zukunft; das ist aber ein falscher Patriotismus, d. h. gar keiner. Man hat oft bemerkt, Aristophanes wie andre geistige Naturen dieser Zeit sahen das unentrinnbar über Athen und Griechenland hereinbrechende Verderben voraus und er wollte darum von der Gegenwart für sich retten so viel er konnte. Das kann man eine verständige, nach Umständen verzeihliche Neigung nennen, aber den Namen des Patriotismus verdient sie in keinem Fall.

Mit alle dem war Aristophanes ein geistig hochbegabter Mensch. Kein Dichter hat uns die lebendige Anschauung des griechischen concreten Lebens so vor die Sinne gestellt wie seine Werke. Die Tragiker geben uns nur was man damals für schön, für Kunst hielt; Aristophanes giebt uns das attische Leben selbst, mit all seiner Bildung wie mit all seinem Schmutz und seiner Verworfenheit. Seine ideelle Seite, und die die Philologen besonders besticht, ist vor allem seine Sprach- und Vers-Kunst, seine Verse sind so schön und doch unendlich zierlicher als alle tragischen. Er nimmt auch in Chorgesängen hie und da einen ganz ideellen Schwung, bringt plastische Bilder von der durchsichtigsten zierlichsten Zeichnung, aber dicht neben dem tritt der ganz prosaische Verstand und die ekelhafteste Sinnlichkeit zu Tage.

Ohne die Zote kann Aristophanes gar nicht gedacht werden. Sie ist allerdings ein wichtiges Ingrediens der comischen Poesie zu allen Zeiten gewesen. Man kann aber in dieser Hinsicht zweierlei Zoten unterscheiden; sie ist entweder die eigentliche Unfläterei, die sich mit dem thierischen Geschäft der Verdauungsorgane befaßt; diese ist bei ihm stark vertreten und wird in späterer Zeit besonders im französischen Fabliau, beim englischen Chaucer, ganz besonders aber in unsrem deutschen Fastnachtsspiel des fünfzehnten Jahrhunderts cultiviert. Die zweite Art, welche es mit den körperlich verwandten und ursprünglich ebenfalls thierischen Geschlechtstheilen zu thun hat, hat doch mehr einen ideellen Hintergrund, da sie im Zusammenhang mit der geistigen Natur steht; diese Art der Zote, die sinnlich erotische, ist bei ihm

ebenfalls stark vertreten, spielt aber auch in späterer Literatur, bei allen Comikern, bei Boccaz und Ariost, besonders auf dem englischen Theater und bei Shakspeare die hervorragendste Rolle. Die kecke Verbindung aller Art Zote ist villeicht das ganz characteristische des Aristophanes, und man kann für ihre Entschuldigung nur das geniale Kraftwort Hegel's anführen: Ohne ihn gelesen zu haben weiß man nicht, wie es dem Menschen auch sauwohl sein kann.

Viel schwieriger ist die starke Beimischung gemeiner Prosa in der Form des practischen Verstandes bei Aristophanes zu entschuldigen. Seine Comödien sind eine Sammlung von Einfällen und Possen, die einen gewissen Zweck spielend verfolgen; es genügt ihm aber nicht daran, daß der Zuschauer die Tendenz merke; er fällt jeden Augenblick selbst aus der Illusion, aus seiner Fabel heraus, und sagt mit trocknen dürren Worten, was er eigentlich wolle. Dieses Zerreißen der dramatischen Form hat Schlegel als etwas besonders großes, als die auf den Kopf gestellte Wirklichkeit, als das sogenannte verkehrte Ideal der Tragödie anpreisen wollen. Das umgekehrte Ideal der Tragödie wäre aber vielmehr, daß der Dichter die dramatische Illusion der Tragödie festhielte, und innerhalb ihrer die Heiterkeit als das Resultat der Lebensbetrachtung zur Anschauung brächte. Das hat schon Euripides angebahnt und die neue Comödie durchgeführt. Aristophanes war dessen noch nicht fähig; er weiß nur isolierten Spaß und daneben die purste gemeinste Prosa; diß tritt am offensten in der Parabase zu Tage; in den schwungreichsten Versen ist, wenn man sie in Prosa auflöst, das gemeinste ledernste Räsonnement ausgesprochen, der Vers allein soll das zudecken und poetisch machen, was wir uns aber keineswegs weiß machen lassen. Wenn daher Schlegel sagt, die neue Comödie füge zur Poesie eine Beimischung der Prosa, so hat er ganz übersehen, daß dieser von ihm Prosa genannte Theil, die Immanenz der dramatischen Handlung, für jedes dramatische Werk, sei es tragisch oder comisch, der Lebenspunct ist, durch den es existiert, und daß ein Dichter, der diß nicht festzuhalten versteht, auch kein wirklicher Dramatiker ist.

Aristophanes ist ein Amphibion; einerseits genialer Possenreißer, der in der Ausfüllung des Moments, in der Kraft der Veranschaulichung des griechischen Lebens die ganze übrige Literatur überragt

und so den Mittelpunct der griechischen Poesie ausmacht, ja im modernen Sinn villeicht der größte griechische Dichter ist, wenn auch kein großer Dramatiker; anderseits aber ist er ein prosaischer didactischer Prediger, der ohne Vermittlung der Phantasie seine Zuhörer trocken belehren will, und wenn diß auch in wohlklingenden Versen geschieht, so ist es dennoch prosaisch. Daß er nicht so rhetorisch ist wie Euripides kommt nur daher, daß er es nicht zu derselben dialectischen Gewandtheit gebracht hat; übrigens die Teuschungen der Sophistik gehen bei ihm unbewußt noch viel weiter, denn er spricht immer und überall im Interesse seiner Partei und dieses Interesse greift bei ihm weit über jede Kunstrücksicht hinaus.

Droysen, der es zuerst gegen Schlegel gewagt hat, Euripides als Dichtergröße wieder neben Aristophanes zu stellen, hat es auch zuerst näher anzugeben gewagt, wie mangelhaft Aristophanes seine Stücke ausgeführt hat. Es ist ihm bei einigen gelungen einen Gedanken durchzuführen weil der Gedanke unglaublich einfach und gering war. In den meisten Stücken entwirft er einen Plan und ist unfähig ihn festzuhalten; er vergißt ihn wieder; als der wahrhafte Possenreißer gilt ihm immer der Moment mehr als das Ganze und er giebt häufig seinen Stücken einen Schluß, der das Gegentheil von dem beweist, was er im Anfang sagen wollte. Aristophanes hat also in der That keine Comödien sondern Farsen, Possen geschrieben. Wir müssen es mit dem rechten Namen nennen, um das richtig zu würdigen, was er wirklich geleistet hat.

1. Ἀχαρνῆς. — **Die Acharner**, oder der Separatfrieden.

Von etwa vierzig aristophanischen Comödien besitzen wir elf; es ist von einigem Vortheil sie in der Folge zu betrachten wie sie geschrieben sein sollen. Seine ersten Stücke sind verloren, das älteste das wir haben ist das hier genannte. Es ist vortrefflich geeignet um seine ganze Dichtweise kennen zu lernen, ja ich halte dieses für sein bestes Stück, weil es rein im Interesse der Phantasie ausgeführt ist. Sein Hauptgedanke, den Frieden mit Sparta zu empfehlen, geht durch das Ganze; seine zwei Hauptwidersacher, Cleon und Euripides, werden gelegentlich gegeißelt, den Realismus und das Interesse der Phantasie

hat er bis in die Localdialecte verfolgt. Das sind aber seine Hauptelemente und wir müssen darum dieses Stück genau analysieren.

Das eigenthümliche dieser Possenspiele ist, daß der Dichter mit Raum und Zeit auf's willkürlichste umspringt, von einer Einheit derselben ist gar keine Ahnung. Da die älteste Bühne, von Thespis ererbt, nichts von Decorazionen wußte, so ist auch hier nicht daran zu denken. Mit drei Worten spricht der Schauspieler aus wo er sich befindet und das gilt für die Decorazion. Er kann auf der Bühne stehen bleiben, wie ohnehin der Chor thut, und sagen: jezt steh' ich auf der Pnyx in Athen, jezt halt' ich mein Opfer auf dem Landgut, jezt steh' ich vor Euripides Haus und jezt bin ich zum Kannenfest in Athen; die Ereignisse eines ganzen Jahrs und der Umfang von ganz Attica ist dem Dichter für ein Stück nicht zu viel und so haben wir es hier.

Der Hauptcharacter, dem der Dichter seine Gesinnung in den Mund legt, heißt Dikaiopolis, ein älterer Bürger, der eigentlich auf dem Lande wohnt, jezt aber wegen der feindlichen Einfälle sich wie die andern in die Stadt flüchten mußte. Er sagt zuerst, er stehe auf der Pnyx, vor den Bänken der Volksversammlung, die aber noch leer stehen und klagt über das säumige Volk. Das erste was ihm einfällt sind die Hendel die der jetzige Volksführer Cleon mit der Ritterschaft gehabt worin er unterlegen ist. Dann schilt der Dichter auf seine Rivalen und preist seinen Äschylus. Dann seufzt er nach dem Frieden und sehnt sich auf's Land hinaus. Nun aber dringt das Volk herein in die Versammlung und der Herold fordert zum Sprechen auf. Amphitheos bittet um's Wort und beginnt mit seiner Genealogie wie Euripides Prologe, also Parodie. Dieser und Dikaiopolis der vom Frieden spricht werden zur Ruhe gewiesen weil eine Gesandtschaft Vorlaß begehre. Nun schickt Dikaiopolis seinen Freund nach Sparta, ihm einen Separatfrieden zu erwirken, was die Peripetie des Stücks bildet. Dann kommen Gesandte der Athener an den persischen König, die mit einem persischen Abgesandten zurückkommen. Der königliche Staat wird verhöhnt. Der persische Gesandte spricht einen Vers, der wie Abracadabra aussieht, den man aber neuerlich für wirkliches Persisch erkannt hat, namentlich ist das lezte Wort kșatra König reines Sanskrit. Die Laute werden aber hier mit comischem Witz gedolmetscht.

Dikaiopolis fällt aber ganz aus der Illusion des Stücks, wie er den Schauspieler erkennt, der den Gesandten spielt und jagt sie hinaus. Unter den Schimpfwörtern sind uns die auf unnatürliche Wollust zielenden im Aristophanes die ekelhaftesten. Ein zweiter Gesandter an die Thraker wird eingeführt und die Thraker selbst, aber in obscönem Aufzug; Dikaiopolis ruft, sie haben ihm seinen Knoblauch im Feld geplündert und löst die Versammlung auf wegen des bösen Omen eines Regentropfens. Jezt während die Versammlung sich verläuft, sieht er seinen Freund Amphitheos aus Sparta zurückkehren; er hat den Frieden unterhandelt, unterwegs aber haben ihm die Bauern des Fleckens Acharnä aufgepaßt und verfolgen ihn auf die Bühne; diß ist der Chor der Acharner. Amphitheos bringt drei Muster von Waffenstillstand aus Sparta, worunter der dreißigjährige unsrem Alten am besten schmeckt. Aber der Chor kommt jezt in Verfolgung des Gesandten auf die Bühne. Es sind Kohlenbrenner und Kohlenträger wie sie in Athen gewöhnlich sich zeigten, aus dem Flecken Acharnä, einige Stunden nördlich von Athen, der sehr volkreich und den Einfällen des Feindes beständig ausgesezt war, daher die Einwohner in die Stadt sich flüchteten. Während diese im Chorgesang die Bühne umkreisen, erklärt jezt Dikaiopolis, er sei auf seinem Landgut angelangt und obgleich der Chor gegenwärtig bleibt, müssen wir uns jezt dorthin versetzen. Da Dikaiopolis mit seiner Familie zu einem Opferumzug bereit ist, so tritt der erbitterte Chor scheu zurück, um die Feierlichkeit nicht zu stören. Mutter und Tochter treten auf nebst dem Diener, der das für uns anstößige Phallos-Bild trägt. Das Opfer wird dem Bacchus dargebracht. Dikaiopolis singt ein unzüchtiges Phalloslied; aber wie das Opfer vorbei ist, tritt der Chor vor, ihn zur Rede zu stellen wegen des Spartanerfriedens. Dikaiopolis vertheidigt die Spartaner worüber der Chor noch wilder wird. Da er auf jene mit Gewalt eindringt, sagt er er werde einen ihrer Sippschaft den er in der Gewalt habe opfern; er meint lächerlich einen Kohlenkorb, dessen sich die Kohlenbrenner erbarmen müssen. Nachdem der Chor durch diesen Scherz beschwichtigt ist, fängt Dikaiopolis an zu reden, und zwar über dem Hackblock, auf dem er seinen Kopf zu opfern bereit ist, wenn er sie nicht zufriedenstelle. Er spricht von den Verfolgungen, die ihm Cleon bereitet habe, jezt aber sollen sie ihm erlauben, für

seine Vertheidigungsrede sich erst ausstaffieren zu dürfen. Nun muß man sich denken, daß ein vorderer Vorhang fällt oder aufgezogen wird, wodurch einmal der Chor unsichtbar, dagegen das Haus des Euripides in der Stadt sichtbar wird und Dikaiopolis diesen herausruft. Zuerst will der Diener Kephisophon seinen Herrn verleugnen, da aber jener sich nicht abweisen läßt, so erscheint endlich Euripides auf seinem Stuhle sitzend, wie im Dichten begriffen. Jener verspottet ihn wegen seiner bettelhaften Charactere; alle hier genannten Stücke sind uns unbekannt und scheinen zu den frühern des Tragikers zu gehören. Dikaiopolis will ein tragisches Costüm um durch seine Rede Eindruck zu machen. Nachdem er sich ganz ausstaffiert hat thut er noch eine beleidigende Aeußerung wegen Euripides angeblicher Mutter Gemüsehändlerin, worauf der Dichter das Haus schließen läßt und mit dem Hause verschwindet, d. h. der Vorhang geht wieder weg und die alte Scene mit dem Chor kommt wieder zum Vorschein. Nun hält jener seine Volksrede vor dem Chor um die Spartaner zu entschuldigen. Diese Rede hat einige Stellen die an Brutus Rede bei Shakspeare erinnern. Er leitet comisch den Ursprung des Kampfes zwischen Athen und Sparta von einigen Lumpereien wegen Weibsbildern ab. Am Schluß der Volksrede ist Aristophanes eigenthümliche Mischung von Abstractem und Concretem bemerkenswerth; er häuft immer Verbindungen wie: Pallasbilder und Gedräng, Flötenspielerinnen und blaue Mähler; diß ist eine stehende Manier bei ihm. Ein Theil des Chors läßt sich überreden, der andre nicht, die Halbchöre kommen sich in die Haare (fast wie bei Schiller in der Braut von Messina), da ruft ein Theil den Hauptmann Lamachus als Stammgenossen zu Hilfe und wir werden nun im Flug vor dessen Haus versetzt, aus dem er in kriegerischer Rüstung heraustritt. Dikaiopolis depreciert ihm, bittet ihn aber den Helm abzulegen, der ihm übel mache. Es kommt zum Wortgefecht zwischen dem Soldaten und dem Friedensadvocaten, bis der erste mißvergnügt abzieht. Hier bricht nun der Chor das ganze Gedicht ab; daß er den Lamachus zur Hilfe wider Dikaiopolis gerufen hat er ganz vergessen; der Wortführer freut sich daß Dikaiopolis das Volk zur Besinnung bringe und spricht nun im Namen des Dichters seine Parabase. Diß ist nun eine ganz prosaische Anrede an's Publicum wie in einer Vorrede; er spricht nicht zum Chor, sondern an das

gesammte Publicum, das Stück ist jezt völlig vergessen. Der Dichter spendet sich das naivste Eigenlob; die Bundesgenossen sind begierig ihn zu sehen, ja der Perserkönig erkundigt sich ob dieser Mann wirklich so witzig sei und so guten Rath ertheile. (Wenn Droysen diese Rodomontaden auf den namenlosen Callistratus bezieht, der des Dichters erste Stücke aufführte, so gestehe ich ihn nicht zu begreifen.) Der Chor ist ganz entzückt hievon und beklagt sich, daß man die alten Marathonskämpfer so hintansetze. Hier wird der Gegensatz der altfrommen und der modernen Partei sehr scharf und bestimmt ausgesprochen. Der Chor ist jezt von seinem ursprünglichen Pathos ganz abgekommen, Dikaiopolis hat ihn im Namen des Dichters bekehrt und er ist von hier an nur das Echo desselben. Dikaipolis ist jezt auf seinem Gut, wo er einen Markt für die Feinde, d. h. für Megarer und Böozier veranstaltet, so daß ihn die Theurung der Stadt nicht berührt, und namentlich der Held Lamachus von den Segnungen seines Separatfriedens keinen Nutzen ziehen soll. Nun kommt der Witz mit den Volksdialecten. Megara und Theben waren nur kleine Tagreisen von Athen entfernt, da aber Athen sich jonischer, jene dorischer Abkunft rühmten, so war die Differenz des Volksdialects immer fühlbar und in diesem Gegensatz bewegt sich nun das Interesse dieser Scenen; wie weit sich das im Deutschen nachbilden lasse, ist schon auf verschiedne Art versucht worden. Voß und Droysen haben sich so zu sagen selbst Mischdialecte geschaffen, was aber keinen reellen Effect macht, Seeger hat die Stellen ins Schwäbische übersetzt, was freilich vom Hochdeutschen eigentlich zu weit absteht. Aber etwas das für alle Deutschen hier paßte ist schwer zu finden. Der Megarer, der aus Hunger seine beiden Töchter für Ferkel verkauft giebt natürlich die schönste Gelegenheit zu Zoten. Nun kommt ein Sycophant und will den Handel als Conterbande aus Feindesland stören, Dikaiopolis prügelt ihn hinaus, der Megarer verkauft und geht. Der Chor beneidet unsern Helden und stellt allerlei Athener Stutzer an den Pranger. Nun kommt ein Böozier mit seinem Knecht zu Markt, der einen noch breitern Dialect als der Megarer redet. Dikaiopolis kauft ihm einen Aal ab, statt der Bezahlung aber wollen sie einen Hauptsycophanten Nicarchus, der eben eintritt benützen; er wird wirklich emballiert und des Bööters Knecht auf den Rücken geladen, ein freilich unklares

Hausgeräthe, was bloß die Sycophanten verhöhnen soll. Die Böoter gehen; jezt kommt ein Diener des Lamachus und möchte auch um einige Marktwaaren bitten, wird aber mit Hohn heimgeschickt. Der Chor beneidet diese Küche. Nun werden wir plötzlich wieder auf einen athenischen öffentlichen Platz versetzt, wo das Kannenfest gefeiert werden soll, was einfach durch einen Herold angekündigt wird; Dikaiopolis Haus bleibt aber noch zur Seite und man rüstet sich zum Fest, ein Bauer und Hochzeitleute wollen bei Dikaiopolis etwas Frieden entlehnen und werden abgefertigt. Ein Bote ruft den Lamachus ins Feld; er klagt während der andre Festvorbereitungen trifft. Der Gegensatz dieser beiderseitigen Zurüstung wird nun ausgebeutet, um Krieg und Frieden recht grell zu contrastieren. Diß ist die Spitze der ganzen Comödie. Der Chor verhöhnt noch einige Athener; dann wird der Dionysustempel mit dem Festfeiernden Volk sichtbar; der Bote des Lamachus kommt bereits aus dem Feldzug zurück; der Herr ist verwundet und wird auf einer Bahre jammernd hereingetragen, während Dikaiopolis sich am Tisch mit seinen beiden Megarerinnen gütlich thut und jenen verspottet, damit schließt das Gedicht.

Ich muß hier eine Bemerkung über Aristophanes Behandlung der Liebe anfügen. Daß er alle Laster der Wollust, selbst der unnatürlichsten mit unverkennbarem Behagen eher schildert als geißelt ist bekannt; man muß über den Punct der Sinnlichkeit sich mit ihm abgefunden haben, wenn man ihn überhaupt genießen will. Eines aber ist an ihm und bleibt ekelhaft, nämlich die stehende Situazion, daß er seine Helden immer als Alte, als Greise sich rühmen läßt, noch jungen Mädchen zu genügen. Wenn der Dichter die Liebe ideell behandelt, wo ihre Sinnlichkeit im geistigen Gehalt aufgeht, so müssen das naturgemäß junge Leute sein, die sich dieser Naturgabe erfreuen. Am Alter ist die Wollust immer ekelhaft. Aristophanes vergißt auch nie, alte Weiber wegen Verliebtheit an den Pranger zu stellen. Dagegen alte Männer werden um dieselbe Leidenschaft gepriesen. Das ist doppelt ekelhaft, denn der alte Mann hat hiezu weniger Entschuldigung, als das alte Weib, weil wir von ihm einen tiefern Lebensgehalt, größere geistige Ressourcen voraussetzen müssen. Man kann freilich sagen, der Comiker ist nicht da, um die ideelle Seite der Liebe zu schildern, das konnte erst das romantische Schauspiel; unrichtig aber

wäre, geltend zu machen, der Dichter habe dieses Stück noch in der Jugend geschrieben, denn dieser Zug geht durch alle seine Werke. Das junge Weib, das sich dem alten Mann hingiebt, hat nicht die Entschuldigung der Leidenschaft, die das jugendliche Paar entschuldigt; sie handelt hier aus dem Zwang der Sclaverei und aus gemeinem Interesse. Dieser Grundzug kann uns solche Werke wohl verleiden.

Unser Stück im Ganzen giebt uns eine erschöpfende Anschauung vom altattischen Possenspiel; es faßt sicher die comische Substanz seiner Vorläufer in eine Quintessenz zusammen und wir würden villeicht die Gewalt dieser Dichtung weniger empfinden, wenn wir die weniger entwickelten Vorgänger daneben besäßen. So viel aber ist klar, die dramatische Kunst beruht hier einzig auf der Energie des Moments, der Zusammenhang ist ein ganz loser; eine eigentliche Fabel ist nicht durchgeführt, selbst die Charactere werden nach dem Bedürfniß des Moments vom Dichter aufgeopfert, dem weit mehr an seiner Tendenz als an seinen Figuren gelegen ist. Es ist diß also eine Bacchische Lustigkeit, die völlig primitiv von einer pragmatischen Kunstform ganz abstrahiert und das ist der Grundcharacter des Aristophanes, die Poesie der Willkür und der Trunkenheit.

2. Ἱππῆς. — Die Ritter oder Cleon.

Von diesem phantasiereichsten Stück des Dichters kommen wir aber jezt zu seinem schlechtesten, wo von einer gestaltenden Phantasie oder überhaupt einer Kunstform kaum die Rede sein kann. Diß Stück ist ein Pasquill oder Pamphlett von der gemeinsten Sorte, eine bloße Schandschrift auf seine politischen Hauptgegner. Wie Dante die Gegner seiner politischen Partei in die Hölle versetzt, so hat unser Dichter hier mit dem Volsführer Cleon gethan. Dieser Mann war aber der mächtigste Mann im Staat und es gehörte Muth dazu, ihn anzugreifen. Doch muß man nicht glauben, Aristophanes habe in diesem Angriff allein gestanden. Es ist wahr, es soll sich kein Maskenmaler gefunden haben, der den Muth hatte, das Zerrbild des Feindes zu bilden, der Dichter mußte die Rolle selbst mit hefengeröthetem Gesicht spielen, allein für den Chor erbot sich die wirkliche Zunft der Ritter, welche in seinem Stück auftrat, und auf diese Classe stützte sich der Dichter.

Die athenischen Ritter waren kein Erbadel, sondern es waren diß die wohlhabendsten jungen Leute, die im Feld den Reiterdienst zu leisten hatten, also ein nach dem Census veränderliches Corpus, das aber gleichwohl einen Corps-Geist entwickeln mußte und daß dieser gegen die Democratie und die Demagogen gerichtet war, läßt sich leicht denken. Will man ja heute noch behaupten, Cavalerie und Aristocratie seien Wechselbegriffe. Wenn nun aber unser Dichter hiemit sich gänzlich auf den Standpunct einer politischen Partei stellt, so versteht sich von selbst, daß man von der Schilderung seines Gegners durchaus keine Wahrheit erwarten darf; denn Parteihaß ist das Gegentheil jeder Wahrheit. Ein Volk, das wenige Jahre her von Pericles auf die Höhe seiner democratischen Entwicklung gehoben worden war zu regieren, war gewiß keine geringe Aufgabe und daß Cleon das athenische Volk Jahre lang in der Zucht hielt, beweist, daß er kein gemeiner Mensch war. Aber allerdings war er kein Pericles; er war nach dessen Tod unter den Reichsten der Fähigste und das brachte ihn an die Spitze des Staates; ihm Schwächen und Fehler nachzurechnen war nicht schwer und das ist immer die Handhabe für den Parteihaß. Wüßten wir aber auch sonst nicht, daß Cleon ein bedeutender Staatsmann war, so würde uns gegenwärtiges Schauspiel hinlänglich davon überzeugen. Aristophanes hat seine polemischen Hauptangriffe nicht gegen untergeordnete Subjecte verschwendet; wer einen Socrates und einen Euripides zur Zielscheibe seines Witzes macht, über deren Verdienste wir doch neben ihm die unverdächtigsten Proben haben, der giebt uns auch für den politischen Gegner die Präsumzion zur Hand, er müsse bedeutend gewesen sein. Was uns Thucydides über Cleon sagt, ist darum kein volles Zeugniß, weil er zur selben Partei wie Aristophanes gehörte. Man merkt es übrigens unsrem jungen Dichter gar sehr an, daß er seinen Gegner viel weniger verachtet, als er ihn fürchtet. Es ist sicher das Gefühl der Angst, mit dem das Stück geschrieben ist, daß der Dichter seiner wahrhaften Kraft, die auf der organisierenden Phantasie beruhen sollte, hier gar nicht habhaft werden konnte; mit Herzklopfen kann man nicht dichten, wohl aber schimpfen und schreien, und das ist der Inhalt dieser ganzen Comödie, eine ziemlich knabenhafte Expectorazion und Invective. Daß diese Parteidemonstrazion den herschenden Cleon hinlänglich geärgert haben wird, versteht sich von selbst;

daß er sie aber sehr gefürchtet habe, läßt sich bezweifeln; das athenische Volk war gewohnt, über sich selbst und jeden seiner Bürger gelegentlich zu lachen; aber die Dinge blieben darum wie sie waren, Cleon's Gewalt wurde nicht erschüttert, so wenig als Aristophanes Spott die Wirksamkeit des Socrates oder Euripides jemals beeinträchtigt hätten, obwohl diese ihre tragische Catastrophe den Verfolgungen seiner ganzen Partei verdankten.

Es versteht sich, daß ein solches politisches Angstgedicht ohne alle dramatische Disposizion entworfen wird. Die Basis des Gedichts ist der vor Alter kindisch gewordene personificierte Demos, das attische Volk in Person; der Hauptcharacter Cleon wird als dessen erster Beamter oder Hausverwalter unter einem gemeinen Sclavennamen als Paphlagonier aufgeführt, um an seine plebejische Herkunft zu erinnern; daß er durch Gerberei sein Vermögen erworben, wird ihm überall an den Kopf geworfen, nächst dem, daß er sich durch gewissenlose Verwaltung der Staatsgelder bereichert, was sicher nicht ohne Grund gesagt werden durfte, aber am gefährlichsten zu sagen war. Diesem Paphlagonier stehen noch zwei andre Haussclaven des Demos zur Seite, und es ist ein großes Glück, daß uns die Scholiasten die Notiz hinterlassen haben, es seien damit des Cleon zwei Nebenfeldherrn im Spartaner Feldzug vor Pylos gemeint, denn auf diese Specialität wäre der philologische Scharfsinn schwerlich gerathen; sie hießen Demosthenes und Nikias. Daß die Ritter den Chor sprachen, ist erwähnt. Der dramatische Verlauf dreht sich nun einfach darum, daß die zwei Haussclaven über den übermüthigen Oberknecht klagen und auf ein Mittel sinnen, um denselben in der Gunst des Herrn auszustechen. Das wird nun so bewerkstelligt; da die niedre Herkunft und villeicht nicht feinste Bildung des Volksführers an den Pranger gestellt werden solle, um ihn herunter zu setzen, so wird zu der Intrike geschritten, dem gemeinen Gerber und Lederhändler wird ein noch gemeinerer Gewerbsmann, ein Metzger und Wursthändler entgegengestellt, und dieser aufgestiftet, den andern abzutrumpfen und beim Demos zu verklagen. Dieser Wursthändler ist also ein fingierter fünfter Character des Stücks, eigentlich die Steigerung der Cleon'schen Gemeinheit, wenn man so sagen will, ein bloßes Hirngespinst. Doch aus Cleon's Rede Vers 344—350 sollte man schließen, er habe auch hier eine bestimmte Persönlichkeit im Auge.

Der eine Haussclav Nikias zieht sich als beschränkter Kopf bald zurück, Cleon aber stürzt jezt auf die Bühne und spricht von angezettelter Verschwörung, worauf jene den Ritterchor zum Schutz herbeirufen. Nun geht das gegenseitige Geschimpfe an. Diß steigert sich allmählich, der Chor packt den Gegner und zerrt ihn auf der Bühne herum (V. 386). Aber das Geschimpfe fängt wieder an und Cleon wird geprügelt (V. 456). Dann fängt's nochmals an, aber Cleon hat nun satt und geht mit der Drohung, den Handel beim Senat anhängig zu machen. Nun schickt der Chor den Wursthändler nach, um ebenfalls im Rathe zu sprechen, und während dieser Pause spricht jezt der Chorführer die Parabase. Daß diese, troz der pomposen Verse wieder im prosaischen Vorredenstyl geschrieben ist, versteht sich von selbst. Wir erhalten hier nicht weniger als eine succincte Geschichte der comischen Schaubühne bis auf den Dichter, die für den Literator interessant ist, weil wir sonst fast nichts davon wissen; mit unsrem Stück hat sie aber nicht den mindesten Zusammenhang. Dann wird die alte Tapferkeit, auch die Reiterpferde und ihre Intelligenz gepriesen, nebenher aber auch wieder auf den Frieden mit Sparta gedrungen, was nicht sonderlich dazu passen will. Jezt sind wir fast in der Mitte und nun beginnt der zweite Act des Stücks.

Der Wursthändler kommt zurück und erzählt dem Chor, wie er beim Senat den Cleon ausgestochen, durch unsinnige Anträge, die auf die Sinnlichkeit und Kurzsichtigkeit der Rathsmänner wirken, auch habe er das Volk bereits bestochen. Aber Cleon kommt auch nach und die Schimpferei fängt wieder an im alten Ton. Cleon appelliert jezt an den alten Demos, das souveräne Volk; sie gehen und man muß sich vorstellen, sie kommen jezt vor das Haus des Alten, den sie herausrufen. Cleon klagt wider den frechen Angreifer, der Wursthändler will sich vertheidigen, der Alte aber will sich nur in der Pnyx aussprechen und sie begeben sich zu einem Ort, wo einige Bänke die Pnyx symbolisieren, der Demos ist also jezt die Volksversammlung in Person. Cleon streicht seine Verdienste um das Volk heraus, die der Wursthändler weit zu überbieten verspricht. Er läßt dem alten Volk auf die steinernen Sitze weiche Polster unterbreiten, was diesem wohlthut. Er sagt, Cleon habe das Volk durch Kriegsnoth in die Stadt getrieben und den Spartanerfrieden verhindert, und zwar aus Eigennutz. Auch

wolle sich der Elende mit Themistocles vergleichen. Auch hier, wo (V. 828) Cleon zuerst dem Gegner Diebstahl vorwirft, was aber freilich zu seinem Schaden ausschlägt, sollte man denken, er denke an eine bestimmte Persönlichkeit. Der Wursthändler schenkt dem Alten ein paar Schuhe und einen Rock. Ein Rock des Cleon dagegen wird wegen Ledergestanks verworfen. Der Demos ist nun für den neuen Haushalter entschieden und fordert von Cleon den Ring als Symbol seiner Würde zurück das der neue erhält. Aber Cleon appelliert noch einmal, an das auf den Demos gewaltig wirkende Mittel der Orakel. Nun fragt sich, wer die besten für seine Deutung herbeibringt. Diß ist eine merkwürdige Wendung, wo wir des Dichters Inconsequenz zu beobachten Gelegenheit haben. Nach seiner Parteistellung der Altgläubigkeit mußte er nothwendig den Volksglauben und darum wesentlich die Orakel respectieren; hier stellt er sich selbst aber völlig auf den Standpunct des Feindes, der Aufklärung, indem er beide Gegner sich in Orakel-Unsinn überbieten läßt, um den kindischen Demos zu berücken. Beide Rivalen schleppen ganze Stöße Orakel herbei, Cleon welche von Bakis, wozu der Wursthändler gleich welche von dessen ältrem Bruder Glanis fingiert. Diß giebt zugleich ein lebendiges Bühnenspiel, dessen diß Stück so wenig hat. Daß der Hexameterstyl der dunkeln Orakel auf's genialste lächerlich gemacht wird, versteht sich von selbst, die Deutungen sind natürlich noch toller. Am Ende wird dem Alten vor lauter Orakel dämisch und er sagt, der soll sein Mann sein, der ihn am besten bewirthe. Während jene gehen, um ihn zu bedienen, sagt der Chor dem Alten derbe Wahrheiten. Sie bringen Tisch, Stuhl, Speisen abwechslungsweise, der Demos läßt sich beiderlei schmecken, endlich aber gewinnt der Wursthändler dadurch, daß er den Demos darauf aufmerksam macht, wie er seinen Korb für den Herrn geleert habe, während sich findet, daß Cleon die besten Bissen für sich beiseite geschoben. Aber auch der sich verloren gebende Cleon thut diß noch mit Humor, er will die Figur des Wursthändlers schon durch ein Orakel als seinen Untergang deutend gewußt haben; so wird er abgeführt. Nun ist der Handel entschieden und es folgt ein Triumph des Chors, wo wieder Individuen an den Pranger gestellt werden, natürlich von der Gegenpartei. Einen hier folgenden artigen Dialog, der von athenischen Staatsschiffen fingiert wird, soll dem Aristophanes

der Dichter Eupolis gedichtet haben. Der Wursthändler kündigt an, er habe den alten Demos umgebacken und verjüngt und er führt ihn auf in altattischer Tracht, in der Weise der Marathonskämpfer; diß war nöthig, um das Volk zu versöhnen. Daß hier eine Decorazion der Propyläen eingetreten, wie Schlegel will, steht nirgends, ist auch für die Einfachheit dieser Scenerie nicht wahrscheinlich. Der Alte sagt, er sei aus seiner Lethargie erwacht und schäme sich seines frühern Vertrauens auf Cleon. Die Stutzer des jungen Athen werden noch weidlich durchgenommen und verhöhnt. Es werden hübsche Mädchen, die Friedensverträge eingeführt, an denen der Alte sich vergnügen kann; nun ist natürlich Friedensfest und Cleon muß zur Strafe das Handwerk des Wursthändlers übernehmen. Der Chor-Schlußgesang scheint zu fehlen.

Man hat gegen diesen Schluß die Einwendung gemacht, wenn wirklich, wie nicht zu leugnen ist, der Wursthändler nur die Caricatur und Uebertreibung des gemeinen Cleon vorstellt, so sei ja damit nichts gewonnen, daß er diesen aussticht und nur ein ärgerer über den Demos regiert. Allein dieser Einwand verkennt die ganze Natur des aristophanischen Possenspiels. Der Dichter hat durchaus keinen Zweck, als Cleon lächerlich zu machen, für diesen persönlichen Zweck ist ihm jedes Mittel recht; daß nach der Vernunft ein viel größres Unheil herauskommt, das ficht ihn gar nicht an, denn nach künstlerischen Zwecken ist die Posse nicht construiert. Das ist eben die auf den Kopf gestellte verkehrte Welt des Dichters, welche Schlegel so in den Himmel erhebt; es läßt sich als das absolut zweckwidrige definieren, und das ist die eigentliche Kunst unsres Dichters. Sein Pasquill ist fertig, lustig genug, ein wenig in die Breite gezogen, aber dramatischen Gehalt hat das Stück nirgend, denn entwickelt wird nichts als der Unsinn.

3. Νεφελαι. — **Die Wolken** oder **Socrates**.

Wir kommen jezt an das interessanteste, merkwürdigste und berühmteste Werk des Dichters. Wenn je ein Schauspiel in der Welt eine welthistorische Bedeutung gehabt hat, so ist es dieses, nicht wegen der dramatischen Form, denn es ist, als Schauspiel betrachtet, über alle Begriffe elend, sondern weil es einen theoretischen Gegensatz darstellt,

der dazumal zum erstenmal in der menschlichen Gesellschaft hervorgetreten ist und der von dort ab bis auf unsern heutigen Tag die Menschen in zwei Lager spaltet und sie darein spalten wird, so lange sie überhaupt organisiert sind, wie wir sie kennen. Es ist diß der Gegensatz zwischen Glauben und Wissen, zwischen der Volksüberlieferung und der gebildeten Reflexion, zwischen Religion und Wissenschaft. Dieser genannte Gegensatz beruht auf den psychologischen Grunddifferenzen der Individualitäten, ohne welche eine geistige Bewegung in der Welt gar nicht gedacht werden kann, denn alles Leben beruht ja auf einem perennierenden Widerspruch, auf diesem gährenden Sauerteig, der das perpetuum mobile der Lebendigkeit produciert. Da der Gegensatz noch heute in Consistorien und Volkskammern fortgeführt und täglich neu aufgelegt wird, so kann man sich denken, wie wenig der erste Athener Versuch dazu angethan sein mochte um zu einem Resultat zu gelangen. Wir haben den politischen Gegensatz der altgläubigen und Sophistenpartei früher besprochen, hier geht derselbe auf seinen theoretischen Ursprung zurück und greift eben darum auf den eigentlichen Kern der Sache.

Wunderlich ist aber der Zustand, in welchem dieses Stück auf uns gelangt ist. Gestoppelte und geflickte Arbeit zu bekommen sind wir zwar bei unserm Dichter jezt schon gewohnt, allein die Zerfahrenheit überschreitet hier jedes billige Maaß. Villeicht haben um dieser Qualität willen schon die Scholiasten die Ansicht ausgesprochen, die Wolken seien in zwei verschiedenen Recensionen geschrieben worden. Man weiß bestimmt, daß das Stück bei der Aufführung vollkommen durchfiel; ja der Dichter spricht selbst davon in seiner Parabase; diß kann also nicht bei der ersten Aufführung so gelautet haben; einige sagen, das Stück sei in veränderter Gestalt wieder aufgeführt worden und abermals durchgefallen, andere, es sei gar nicht wieder zur Aufführung gekommen, und Aristophanes habe später mit Socrates in freundschaftlichem Verkehr gestanden. Das Phänomen des Durchfallens muß man gewiß nicht auf die moralische Gerechtigkeit des Publicums schieben, sondern beweist nur für die numerische und dynamische Stellung der Parteien in der Stadt, die sich ziemlich das Gleichgewicht hielten und darum auf die eine oder andre Seite überwiegen konnten. Man vermuthet, Alcibiades habe es durch seinen Einfluß dahin

gebracht, daß das Stück ausgezischt worden. Wie das Stück vor uns liegt, möchte man sich gern der Nachricht von den zwei Recensionen anschließen, aber in der Form, daß man sagt, wir haben keine von beiden, sondern nur zerrissene Fetzen von beiden, die ein Compilator zusammengenäht hat, denn nur dadurch würde die Zusammensetzung des Ganzen begreiflich.

Hat aber auch dem Dichter gar kein dramatischer Plan und Zweck vorgeschwebt, so muß er doch einen bestimmten Parteizweck und Plan verfolgen und dem müssen wir nachforschen. Er will von seinem altgläubigen Standpunct die moderne Aufklärung verhöhnen und braucht dazu zwei bühnenwirksame Repräsentanten. Man muß gestehen, daß er seiner Partei nicht geschmeichelt hat, indem er seine eigne Ansicht in die Figur des bornierten Philisters Strepsiades verkleidet und der Gegenpartei macht er immerhin eine bedeutende Concession, daß er sie unter dem Namen des Socrates auftreten läßt; freilich nicht in dem Sinn wie dieser Namen für unser Ohr klingt, denn Socrates war jezt noch nicht der welthistorische Märtirer der Weisheit, sondern ein unruhiger armer Schlucker in seinen besten Lebensjahren, stark in Vierzigen; daß er aber die eigentliche Seele dieser modernen Bewegung war, das mußten die geistigen Naturen wohl fühlen und darum ist der Dichter auf seine Maske verfallen; sie war freilich wie bekannt auch plastisch ausgezeichnet und wie die Caricatur provocierend.

Aber, sagt man, dieser Socrates hat ja mit dem, den wir aus Xenophon und Plato so gut zu kennen glauben, gar keine Aehnlichkeit. Plato und Xenophon haben ihn nach seinem im siebzigsten Jahre erfolgten Tode apotheosierend geschildert, wo sich die Leute immer anders ausnehmen. Um zu erfahren, wie Socrates das andre geworden, wie er uns vorschwebt, ist gewiß kein Document willkommener als das uns vorliegende, wenn wir es auch durchaus mit dem Zerrbild eines Hohlspiegels zu thun haben.

Wir haben also den Strepsiades als einen Character aus dem wohlhabenden Bürgerstand, welcher auf dem Lande aufgewachsen aber durch eine vornehme Heirath in's städtische Leben versetzt worden und einen Sohn erzeugt hat, der sich der uns bekannten aristocratischen oder Junkerpartei der Ritter und Reiter anschließt; er träumt so gar nichts als Reiten und Fahren. Diese Passion ist kostspielig und der

Papa leidet finanziell; er geräth daher nicht aus theoretischen sondern sehr handgreiflichen Gründen auf die Schrulle, sich in seiner Noth bei den politischen Gegnern, bei der Philosophenpartei Raths zu erholen. Er weiß von den Philosophen gerade so viel, als etwa bei uns ein Hausknecht oder eine Schneidermamsell, die ihre Meinung über den Hegel abgeben sollte. Daß diese Sophisten sich mit theoretischen Problemen, mit razioneller Erklärung der Natur abgeben, das weiß er so beim beiligen, wie wir Schwaben sagen; er hat davon läuten hören ohne zu wissen wo; am einfältigsten stellt sich dieses dar, wo die Theoretiker grammatische Probleme verfolgen; den Sprachgebrauch razionell erklären wollen, das mußte höchst absurd herauskommen bei einem Volke, das nur seine eigene Sprache kannte und darum überall das physisch zufällige mit dem logisch nothwendigen verwechselte; solche grammatische Absurditäten mochten sich manche Sophisten zu schulden kommen lassen, und daß sich solche Anecdötchen in's große Publicum verbreiteten, ist so begreiflich wie Hegel's in Berlin herumgetragene Phrase von den Sternen, die einen Ausschlag des Himmels vorstellen oder von den unästhetischen Hosen an Scharnhorst's Statue. Diese Athener hatten ihren Klatsch und Kladderadatsch wie unsre Berliner. Eingreifender und gefährlicher war die Seite, wo die Aufklärung sich auf razionelle Erklärung der Natur, der physicalischen Phänomene einließ; wer den Donner und Blitz razionell erklärte, der griff dem Zeus in's Handwerk, die Basis des Volksglaubens, die ganze Mythologie wurde an der Wurzel angegriffen und erschüttert. Daß man damit die Masse aufhetzen konnte, das ist ganz natürlich und ist in andern Formen noch heute so; diese Reaczion hat später dem Socrates den Giftbecher in die Hand gegeben; unser Dichter konnte das nicht ahnen, er hat auch auf diese Seite nicht den Hauptnachdruck gelegt obwohl er sie ausgebeutet hat. Dem Philister Strepsiades sticht ein drittes practischeres Moment in's Auge, die Sophistik als Rhetorik weiß sich auf dem Rechtsgebiet geltend zu machen, sie erfindet Advocatenkniffe, um einen Proceß mit Unrecht zu gewinnen und das ist das practische Moment, um das unser Stück sich als auf der Angel bewegt. Unser Held will die Wissenschaft nicht theoretisch sondern aus Eigennutz ausbeuten; wie aber das Resultat in eine moralische Absurdität umschlägt, ist er theoretisch bekehrt

ohne übrigens damit befriedigt zu sein; es bleibt ihm nur die Wuth über die Teuschung und die gemeine Rache übrig seinem Feind das Haus überm Kopf anzuzünden.

Nun kommt aber der frühere Zweifel wieder: Hat denn Socrates in frühern Jahren sich mit Grammatik, mit Naturphilosophie, mit Gerichts-Rabulistik befaßt? Hat er eine Denkwirthschaft gehalten und junge Leute in Kost und Wohnung genommen um sie dialectisch auszubilden? Vom ersten haben wir keine bestimmte Nachricht und das leztere will man aus bekannten Stellen widerlegen, wo er in seinem Proceß zu seiner Vertheidigung sich darauf beruft, er habe niemals seine Weisheit für Geld verkauft, nie gegen Honorar dociert. Ich möchte hierauf keinen großen Werth legen. Daß die Gebräuche anderer Sophisten auf ihn übertragen worden, ist wohl denkbar; allein wir müssen hier vor allem darauf ausgehen zu fragen, wie viel konnte von dem Treiben des Socrates vor den Augen der Welt erscheinen und so stadtkundig nnd notorisch werden? Die Volksmeinung hält sich an wenige auffallende Züge, die von Mund zu Mund gehen und Aristophanes stellt sich hier zuverlässig ganz auf die Seite der gemeinsten Volksmeinung. Auch darf man nicht glauben, der Dichter wolle hier einzig seinen Character Strepsiades possierlich erscheinen lassen; er selbst steht freilich in Intelligenz hoch über ihm, allein in der Wissenschaft muß er selbst keinen sehr hohen Standpunct eingenommen haben und über Grammatik und Naturwissenschaft wußte Aristophanes schwerlich viel mehr als Strepsiades; er war nach allem was wir wissen ein genialer aber kein wissenschaftlich gebildeter Mann, er hätte sich sonst nicht an diese Dinge allein in seiner Comödie halten können. Socrates pflegte über alles in Himmel und Erde zu räsonnieren; daß er früher auch Naturerscheinungen besprochen ist vollkommen denkbar und daß er einmal eine Denkwirthschaft mit Kostgängern gehalten ist mir gar nicht unglaublich; es ist damit noch nicht gesagt, daß er sich für Leczionen besonders honorieren ließ, wogegen wir seinem Zeugniß vertrauen müssen. Die berühmte Xantippe kann ja für die Kostgänger aus Privatspeculazion gesorgt haben und Socrates kümmerte sich bekanntlich nie um Finanzgeschäfte; er war immer arm, muß aber doch nothwendig irgend einen geringen Erwerb gehabt haben, denn in seiner Bildhauerkunst, die er lernen sollte, hat er

notorisch nicht gearbeitet. Das alles macht gar keine innern Schwierigkeiten und ich glaube in der That an der hier geschilderten Denkwirthschaft ist viel mehr Realität als die Commentatoren bisher haben wollen gelten lassen. Einen solchen Eindruck mußte im Allgemeinen das bescheidene Häuschen des Socrates auf's große Publicum machen und von dieser Seite mußte ihn der Comiker packen, um sein Zerrbild verständlich zu machen.

Hiemit erhalten wir einen festen Boden für unser Gedicht. Der Dichter denkt sich in eine etwas abgelegene Straße von Athen, wo einerseits das Haus des angesehenen Bürgers Strepsiades, anderseits in bescheidnem Winkel das Häuschen des Philosophen sichtbar sind, zwischen beiden ist freier Wandel und Weg, die beiden Häuser werden aber bei dem durch Decorazion noch nicht verwöhnten Publicum so vorgestellt, daß man in das Innere hineinschauen kann, so daß die Handlung meistens innerhalb derselben spielt; das war durch wenige Vorrichtungen, Vorhänge u. dgl. leicht anzudeuten. Wir sehen zuerst in's Haus des Strepsiades hinein, es ist frühster Morgen und wir sehen ein Schlafgemach, der Alte sorgenvoll aufwachend und gähnend, der Sohn noch fest im Bette schlafend neben ihm. Der Alte lamentiert über seine Schulden die ihm über den Kopf wachsen, und die der Rosse- tolle Junker veranlaßt hat, der selbst im Schlaf an's Wettrennen denkt. Der Alte aber meint einen Trost ersonnen zu haben; er weckt den Sohn, führt ihn an's Fenster und zeigt ihm gegenüber das unscheinbare Häuschen des Socrates; dort könne er die Feinredekunst lernen. Der Junker verachtet natürlich die Schulfuchserei und die armseligen Schlucker im Winkel. Da der Alte ihm droht, geht der Sohn zum vornehmen Onkel Megacles ab und läßt ihn stehen. Sie sind inzwischen aus der Thüre getreten und der Alte geht über die Straße zum Philosophenhäuschen; er will jezt selbst die Kunst dort lernen, durch Rabulisterei Unrecht in Recht zu verwandeln. Er klopft am Thürchen und einer der Denkschüler tritt heraus zu fragen was man wolle. Der angehende Theoretiker und der verbauerte Practicus stehen sich nun gegenüber. Socrates Denkerei wird lächerlich gemacht, er wolle eben Flohsprünge ausmessen, erklärt das Schnaken-Sumsen durch den Poder, des Dichters Vorliebe für Schweinereien kommt überall zu Tage, dann wird gar noch gesagt, Socrates habe aus

Hunger auf der Palästra einen Mantel abgeführt; das heißt wohl weiter nichts, als das Volk begreift gar nicht wie diese armen Schlucker nur leben ohne zu stehlen. Doch verlangt Strepsiades in die Denkerei selbst einen Blick zu werfen und der Schüler öffnet ihm die Thür; man erblickt dort die studierenden und meditierenden Eleven in wunderlichen Attitüden nebst allerlei Instrumenten für Lehrzwecke; was alles dem Alten neu ist und die lächerlichste Deutung erfährt. Er läßt sich einen Himmelsglobus, ein Meßinstrument, eine Landkarte erklären, lauter zu dieser Zeit neue frappante Erfindungen. Endlich aber wird der Meister Socrates selbst sichtbar, wunderlich in einem Hängekorb sich wiegend; das soll nichts andres als die schwindelnde unsichere Speculazion und Meditazion andeuten. Des Dichters Kunstgriff ist die Metapher in Realität zu übersetzen. Der Alte ruft ihn herunter und der Schüler tritt ab. Das Galimattia versteht natürlich der Philister nicht; der Alte sagt aber gleich klar worum ihm zu thun ist. Da er bei den Göttern schwört, so leugnet sie Socrates und erklärt die meteorischen Erscheinungen razionalistisch. Die Wolken seien ihre Götter, welche Socrates als Schutzgeister herbeicitiert. Dem Alten wirds Angst er möchte dabei naß werden und er zieht den Mantel über den Kopf. Nun nähert sich, wie aus der Ferne anziehend, der Chor der Wolken; sie werden als weibliche Wesen wahrscheinlich in fliegendem weitem Gewande vorgestellt. Das Auftreten des Chors ist völlig frei von comischer Laune; sie singen in schönen Versen mit plastischer Anschaulichkeit die Natur des Wolkenfluges im durchaus idealen Sinn. Man hört dabei fernen Donner was der Alte sogleich parodirt, indem er aus Angst Blähungen fahren läßt. Daß die Wolken absichtlich zum Chor gewählt sind, um das Nebelhafte der Speculazion anzudeuten ist in der Volksvorstellung völlig begründet; vom blauen Nebel der Philosophie kann man ja heute noch genug hören. Der Chor naht sich übrigens in orchestischen Tänzen, denen der Alte mit Staunen in ihren Verschlingungen folgt. Die Wolkenbildungen werden comisch characterisiert und auf bekannte Individualitäten bezogen. Nun wird Strepsiades von Socrates auf feierliche symbolische Weise in den Orden der Weisheitspriester aufgenommen und eingeweiht, wobei wohl zu merken, daß der Wolkenchor die eigentliche göttliche Macht ist, welche diese Philosophenweisheit schützt und

von ihr anerkannt ist; der Gott Wirbel wird als physicalischer Terminus dem persönlichen Zeus substituiert. So geht es 500 Verse weit und bis hieher hat das Gedicht einen ganz untadelhaften vortrefflichen Zusammenhang. Die Schauspieler treten in's Innere ab.

Nun aber folgt die Parabase. Da diese nächsten hundert Verse mit dem vorigen fast gar nicht zusammenhängen, so hat man gerathen, sie mögen aus der zweiten Bearbeitung der Wolken sein; aber auch damit ist die Schwierigkeit nicht gehoben. Im ersten Satz der Parabase klagt der Dichter, daß das Publicum, nachdem es seine frühern Arbeiten gekrönt, diese Wolken, die ihm am meisten Mühe gemacht und die er geradezu für sein bestes Werk erklärt, habe durchfallen lassen. Dann folgt eine Strophe des Chors, die dem vorigen Chor ganz widerspricht; denn hier wird zuerst Zeus, dann der Aether und drittens Poseidon als Götter angerufen, während doch eben vorhin der Luftkreis an die Stelle des Zeus zum alleinigen Gott von Socrates mit Genehmigung der Wolken war ausgerufen worden. Der zweite Satz der Parabase renommiert wieder gegen Cleon. In der Gegenstrophe singt der Chor zum Preis der Götter Phöbos, Artemis, Athene, Dionysos. Im dritten Satz der Parabase reden die Wolken in ihrem Character, indem sie Selene sich beklagen lassen, daß die Athener am Calender rütteln und alle Feiertage verlegen. Damit ist wieder einigermaßen in das Geleise unsres Stücks eingelenkt, aber der ganze Abschnitt gehört schlechterdings nicht in unsre Wolkencomödie; denn die beiden Chorgesänge setzen eine ganz andre Fabel als die hier vorgetragne voraus. Man kann also nicht anders sagen als diese hundert Verse sind aus verschiednen Elementen zusammengestoppelt, die wir nicht erklären können.

Nun kommen wir wieder auf unser Stück zurück; Strepsiades ist nun förmlich in die Lehre genommen, macht aber äußerst geringe Fortschritte in der Denkkunst. Will man ihm Versmaße beibringen, so meint er Kornmaße; dann folgen die grammatischen Lappalien, die ihn gar nicht interessieren. Dann soll sich der Unglückliche selbst und ohne Anleitung im Meditieren üben, während ihm doch die Wanzen seines Ruhbetts keine Ruhe lassen; nach wiederholten Pausen wird das Lehrexamen immer wieder vorgenommen, wodurch aber die Handlung nicht aus der Stelle rückt; es sieht hier aus, als hätten wir wieder

Bruchstücke aus verschiednen Redaczionen des Stücks; es ist viel zu schleppend. Strepsiades kommt immer wieder auf seine Schulden zurück, aber er findet kein solides Auskunftsmittel; da geben ihm die Wolken den guten Rath, es noch einmal mit seinem Sohn zu versuchen, denn er sei zu alt zum Lernen. Die Wolken singen dem Socrates eine unnöthige Aufmunterung, während in der Straße Strepsiades mit dem Sohn auftritt. Der Alte renommiert jezt vor dem Sohn mit der neugelernten Weisheit, statt Zeus regiere Gott Wirbel; dann wird die Henne zur Hähnin erklärt. Socrates findet die Aussprache des jungen Herrn bäurisch, Strepsiades aber bittet ihn, es doch mit ihm zu versuchen. Hier ist aber wieder das Gedicht ganz abgebrochen.

Nachdem Strepsiades von Anfang verlangt hat, sein Sohn soll bei den Sophisten nichts andres lernen als die beiden Redearten (λογοι) die sie die stärkere und schwächere nennen, wobei die Kunst der Dialectik darin besteht, den schwächern Rechtsgrund als überwiegenden und stärkern erscheinen zu lassen, also gemeine Rabulistik, so wird der Sohn als Schüler angenommen, Socrates erklärt aber, die beiden Redearten sollen jezt persönlich auftreten und ihre Sache ausführen, so daß wir hier aus dem dramatischen Zusammenhang ausscheiden, denn über die ganze folgende Verhandlung, welche über 200 Verse füllt und die den Mittelpunct des Gedichts ausmacht, sind nur die beiden allegorischen Personen und der Chor gegenwärtig, die Personen der Handlung werden gleichsam als Zuschauer, also mit dem Publicum identificiert gedacht. Diese ganze Anordnung hängt aber dramatisch offenbar nicht zusammen; ebenso dunkel ist die Angabe der Scholiasten, die beiden Redearten treten zuerst in Käfichten, gleichsam als Kampfhähne aufgehängt auf, und werden nachher auf einander losgelassen. Die ganze Partie muß ich übrigens gegen einen Vorwurf Droysen's in Schutz nehmen. Dieser sagt, Strepsiades verlange für seinen Sohn die Kunst der beiden λογοι, den stärkern (κρειττονα) und den schwächern (ἡττονα) besonders aber den leztern, das heißt die Kunst, die schlechtere Sache auch als die bessere darstellen zu können. Statt dieses Gegensatzes treten dagegen jezt zwei Allegorieen des gerechten (δικαιος) und des ungerechten (ἀδικος) λογος auf, wovon jener die gute alte Zeit, d. h. die Rechtgläubigkeit, dieser die moderne Aufklärung und Sophistik bezeichnen, was doch etwas ganz andres sei. Die Begriffe sind allerdings nicht klar ausgedrückt, aber

dem Effect nach bleibt der Dichter gleichwohl auf seiner vorgezeichneten Bahn. Strepsiades verlangt, die schlechte Sache siegen zu machen und das wird hier geleistet, denn der ἀδικος λογος bringt den δικαιος dermaßen zur Verzweiflung durch seine Sophistik, daß er sich für besiegt giebt. Daß er freilich am Schluß in dieser Verzweiflung sich in das Publicum flüchtet, von dem er doch selbst sagt, sie seien lauter ungerechte, das ist der comische Humor der Sache; wenn die ganze Welt ungerecht ist, warum soll ich wider den Strom schwimmen? d. h. die Entschuldigung wird auf den Weltlauf basiert. Das Resultat ist also das verlangte; die Lehre ist aufgestellt worden, durch schamloses Reden die Wahrheit und das Recht verstummen zu machen, und das ist geleistet. Der logische Zusammenhang ist da, wenn auch nicht eben ein dramatischer.

Jezt mit etwa 1100 Versen tritt die dramatische Handlung wieder ein; Pheidippides wird dem Socrates in die Lehre gegeben gegen seinen Willen, und er geht mit ihm. Die Wolken singen in ihrem Character an die Richter und das Publicum, wenn sie dem Stück applaudieren, so wollen sie das Land mit Regen zur gehörigen Zeit versorgen. Gleich darauf kommt Strepsiades mit einem Mehlsack, um den Schulherrn zu belohnen. Dieser übergiebt ihm den Sohn, der jezt die Redekunst gelernt habe; er weiß auch alsbald eine Chicane, worüber der Vater jubiliert. Des Sohnes neue Weisheit wird sogleich an zwei mahnenden Gläubigern erprobt, die er fortjagt. Nun folgt aber ein kurzer Chorgesang, wo der Chor die Catastrophe voraussieht; er sagt, bald wird Strepsiades erproben, daß die Sophistik ihm selbst zum Schaden umschlägt. Der Chor erscheint hier als der passive Begleiter der Handlung, der keine persönliche Meinung hat. Diß widerspricht aber dem Anfang des Gedichts; denn Socrates hat die Wolken als Gottheiten auf die Bühne gerufen und sie haben diese Huldigung acceptiert, sollten also füglich seiner Partei zum Schuz bereit sein; aber damit war dem Dichter nicht geholfen; er läßt sie hier in die Passivität des gemeinen Theater-Chors zurücksinken. Nun ist die Catastrophe eingeleitet; Strepsiades kommt vom Sohne geprügelt heulend auf die Bühne; der Streit begann über die Gegensätze des Äschylus und Euripides; leicht weiß jezt der Sohn Gründe beizubringen, daß es recht sei, den Vater zu schlagen; der Vater klagt jezt die Wolken

an, diese aber entschuldigen sich, das sei just ihre Art, daß sie der Menschen Thorheit schmeicheln; man müsse die Götter ehren. Läßt man diese Ausrede gelten, so verkehrt sich das ganze Gedicht in eine Intrike des Wolkenchors, aber eine solche entscheidende Macht hat der Chor niemals sonst auf dem griechischen Theater und das Stück fiele somit aus aller Analogie der Zeitbildung. Nun ist Strepsiades Wuth natürlich auf Socrates concentriert, er steigt auf sein Dach, demoliert es und zündet das Haus an; der Chor bleibt passiv und zieht von dannen.

Wenn das ganze Gedicht nicht streng logisch gedacht ist, so muß man doch sagen, die Hauptgedanken sind festgehalten; daß wir aber nicht eine ganz zusammenstimmende Recension haben, bleibt dennoch ausgemacht. Abgesehen von der dramatischen Form ist des Dichters polemische Stellung zur Sophistenpartei und zu Socrates völlig im klaren. Der Parteihaß hat das Gedicht dictiert. Man muß sich darüber keine Illusionen machen und sagen, der Dichter habe nur die Sophisten gehaßt, aber nicht Socrates persönlich, das hieße ihm eine colossale Albernheit aufbürden. Daß Aristophanes die Bedeutung des Socrates nicht erkannte, das lag in der Organisazion seiner Individualität; er mußte ihn hassen; als Hegel und Schleiermacher, zwei vorzügliche Männer, neben einander in Berlin docierten, haben sie es nicht verhehlen können, daß sie sich recht herzlich gram waren, und wenn der größte Philosoph den Herren von der Partei Hengstenberg, Gerlach, Stahl u. s. w. entgegenträte, es würde ihm heut in Berlin nicht besser ergehen, obwohl sie sich nicht zu den Waffen des Aristophanes wenden würden. Wir leben aber nicht mehr in solcher Zeit. Die größte Zeit ist die, welche die größten Gegensätze und Widersprüche aus sich gebiert und in sich erträgt und ertragen kann. Für die hier ausgesprochnen Vorwürfe trank 24 Jahre später Socrates den Giftbecher, was gewiß Aristophanes nicht persönlich beförderte; er wird aber auch nichts gethan haben ihn zu retten; ich glaube nicht einmal daß ihn dieser Tod sehr gekränkt hat, er hat noch dreizehn Jahre nachher gelebt und in dieser Zeit, sieben Jahre nach jenem Ereigniß, seine tolle Comödie der Weibervolksversammlung geschrieben.

4. Σφῆκες. — Die Wespen, oder der Privatrichter.

Diß Stück giebt uns wieder einen klaren Blick in die athenische Parteien-Stellung. Der Krieg ist für den Augenblick durch einen Waffenstillstand beseitigt und eben darum geht der innere Parteihader um so lebendiger seinen Gang. Der Vorwurf, den sich der Dichter nimmt, ist die Wuth der ältern und ärmern Bürgerclasse in Athen, ihren Tag mit Rechtsprechen zu vertrödeln, was eine leichte Arbeit, eine Unterhaltung, eine Befriedigung der Eitelkeit war und zugleich eine Einnahmequelle wurde, da die Richter ein Taggeld bekamen. Daß diß bei den Alten zur Richtleidenschaft werden konnte ist begreiflich, und da jährlich sechs tausend attische Bürger als Geschworne gewählt wurden, so begreift man, wie tief diese Leidenschaft in's Staatsleben eingriff. Wenn Droysen das Staatsgefährliche dieser Schwurgerichte darein setzt, daß die Richtergewalt in Athen so vom souveränen Volk in Person unmittelbar ausgeübt wurde, so ist diß eine Reflexion, die wenigstens für die Comödie zu weit greift. Aristophanes Hauptgedanke ist wieder seine Partei; die Richter gehören der democratischen Partei, folglich der Sympathie Cleon's an, der entgegen stehen die Jüngern, die sich mit Musenkünsten und zugleich mit spartanischen Sympathieen befaßten. So steht hier also der alte Philocleon oder Cleonsfreund als Democrat dem aristocratischen Sohn und Junker Bdelycleon oder Hassecleon gegenüber, der seinen Vater von der Richterwuth curieren will, was durch das Stück geleistet wird. Es hat also einen völlig durchgeführten Zweck, der freilich ein einfacher Gedanke war; nur ist der Spaß nach des Dichters Weise noch über das eigentliche Ziel hinaus verfolgt.

Der erste Act ist wie immer der längste und hat hier den Vortheil, ein außerordentlich anschauliches Bühnenbild zu gewähren. Wir sehen recht in's Innre einer athenischen Haushaltung. Das Haus ist inmitten der Gasse, etwa vom Hof aus gesehen gedacht und dieser Hof erscheint am Anfang wunderlich mit Garnen umspannt, so daß der Alte nicht entkommen kann, wenn die Richter vor Gericht sich versammeln. Es ist noch Nacht. Zwei Knechte wachen im Hof um ebenfalls ihm aufzupassen, und in einem Erkerzimmer des Hauses, also auf der obern Bühne sieht man sogar den schlafenden Sohn des

Hauses zu Bette liegen. Den beiden Wächtern wird auch die Zeit lang und sie halten einen schlaftrunknen Dialog. Auf Cleon wird geschimpft, auch Alcibiades lächerlich gemacht durch seine affectierte Aussprache (er spricht alle R wie L, was wohl weibisch heißen soll). Dann spricht einer der Knechte einen parabasenartigen Prolog, der villeicht den Euripides parodieren soll. Er schildert den alten Herrn als völligen Rechtsprechernarren, der so der Repräsentant des processesüchtigen Athenervolks ist. Nun fährt der Sohn aus dem Schlaf auf, er hört den Vater im Haus rumoren und während sie auf alle Ausgänge Acht haben, erscheint der Alte aufsteigend im Rauchfang des Hauses, er guckt oben heraus und nennt sich den Rauch des Camins, was ein höchst comisches Bühnenbild giebt und das Haus sogleich als eine Art Organismus vor uns lebendig macht. Er wird zurück gejagt. Er versucht eine List und sagt er müsse hinaus um den Esel zu verkaufen, der Sohn entgegnet, das könne er selbst besorgen und heißt den Knecht den Esel herausführen; dem hat sich der Alte aber an den Bauch gehängt und nennt sich wie Odysseus den Niemand. Da auch das mißlingt erscheint er wieder auf dem Dach wie ein Schlafwandler; er wird durch das Garn zurückgetrieben. Nun hört man aber von außen den Chor nahen, die Richtergenossen des Philocleon, alte Männer die ihn in's Gericht abholen wollen, einige Knaben mit Laternen vorausleuchtend. Die Alten sind als Wespen maskiert, was wohl auf die dürren Gestalten anspielt und auf ihre bissige Neigung die Angeklagten zu verurtheilen, was durch einen Stachel symbolisiert ist, den die Wespe am Hintertheil führt, offenbar aus der Gestalt des Phallus abgeleitet. Die Alten redotieren in Jugenderinnerungen und berufen sich auf ihren Beschützer Cleon. Nun erscheint der Alte am Fenster und klagt den Freunden, man lasse ihn nicht hinaus. Der Chor will ihm beistehen, sie benützen den Moment, wo die Wächter eingeschlafen sind, der Alte nagt das Garn durch und läßt sich an einem Seil hinunter. Da schreit der Sohn, die Wächter treiben ihn mit Schlägen wieder zurück. Die Wespen zeigen umsonst ihren Stachel und heißen Cleon zu Hilfe rufen, der Sohn aber läßt sich jezt in eine Verhandlung mit dem Alten und dem Chor ein und verspricht zu beweisen, daß ihre ganze Richterwuth unsinnig und ein undankbares Geschäft sei. Inzwischen ist es Tag geworden. Die Handlung verläuft sich

jezt selbst in einen Rechtshandel, den der Junge mit dem Alten vor dem Chor als Richter durchspricht. Der Chor aber, der das stäts der Ueberredung durch Gründe bestimmbare Volk vorstellt, läßt sich nun wirklich durch den jüngeren Anwalt überführen und der Alte muß nachgeben.

Wir sind genau in der Mitte des Stücks, wo der Zweck des Sohnes erreicht und der Vater bekehrt ist und dieser Theil ist in dramatischer Consequenz vom besten und zusammenhängendsten was Aristophanes geschrieben hat. Es nähert sich allerdings dem wahrhaften Lustspiel, der von Schlegel so perhorrescierten Lebenswahrheit oder sogenannten Prosa dieser Gattung, ist aber gleichwohl in der phantastischen Weise der alten Comödie durchgeführt, wie denn namentlich das plastische Bühnenspiel, wo der Alte durch alle Löcher des Hauses hinauswill, in der späteren rein discursiven Comödie zu ihrem Schaden nicht mehr so vorkommt.

Die genannte Handlung ist hier aber unmittelbar mit einer neuen verwickelt, denn um den Alten vollends ganz in sein Interesse zu ziehen, macht der Sohn ihm den Vorschlag, er soll künftig die Haushaltung ganz in Form eines Rechtshandels besorgen, worüber der alte Narr eine kindische Freude hat, so daß selbst den greisen Chor die Freude an dieser neuen Entdeckung besticht.

Die Ausführung dieses Gedanken bildet nun ein zweites villeicht noch glücklicheres Lustspielmotiv und den zweiten Theil des Gedichts. Auch für diesen ist eine plastische Bühnenwirkung nicht vergessen; auf höchst comische Weise werden die Requisiten einer Gerichtsverhandlung durch lächerliche Surrogate aufgetrieben, z. B. der Nachttopf statt der Wasseruhr, was ganz in Aristophanes Geschmack ist, ein Hahn zum Krähen wenn er einschlafen sollte, statt des Gerichtsgottes Lykos wird irgend eine Tonne oder sonst etwas ungeschlachtes hergestellt. Ein Fall zum Verhandeln ist bald aufgetrieben. Ein Hund des Hauses hat einen Käse gestohlen und sein Camerad verklagt ihn daß er nicht Halbpart mit ihm gemacht. Nun wird gleich eine ordentliche Gerichtshandlung vorgenommen, wozu der Chor den Segen spricht. Dieser Proceß ist aber doppelt comisch, weil er einen politischen Hinterhalt hat; der gestohlene Käse heißt ein sicilischer und der diebische Hund Labes, was auf den Feldherrn Laches geht, dem Gelderpressungen in

Sicilien vorgeworfen wurden; der zweite Hund, von Kydathenäon wie Cleon, ist natürlich auf diesen gemünzt. Ob die Klage durch eine Hundsmaske oder durch den Diener Xanthias oder sonst wen verlesen wird, macht nicht viel zur Sache, die ganze Verhandlung ist von der kräftigsten vis comica. Wahrscheinlich aber um die Satire nicht zu weit zu treiben, muß nun der Hassecleon die Vertheidigung des Hundes selbst übernehmen, er sei doch troz dieses Diebstahls im übrigen ein ganz guter Haushund und auch seine Familie bitte für ihn; dann werden junge Hunde hereingebracht und der alte Vater wird gerührt, ermannt sich aber dennoch zur Verurtheilung, aber jezt teuscht ihn der Sohn, indem er ihn zur falschen Urne führt um abzustimmen. Damit ist der tolle Handel entschieden und der Sohn hat seinen Willen durchgesetzt.

Auch dieser zweite Theil des Stücks ist vortrefflich und im besten comischen Styl. Diß Stück ist also gewiß nicht, wie Schlegel sagt, das schwächste des Dichters, sondern bis hieher betrachtet das dramatisch vorzüglichste unter denen die wir gehabt haben. Es ist darum nicht als zufälliger Umstand anzusehen, daß der Gehalt dieser Fabel unter allen aristophanischen Stücken allein auf die moderne französische Bühne übertragen worden ist. Racine hat in seinen Plaideurs eine geniale Nachahmung des athenischen Stücks bis hieher geliefert, indem ihm die Proceßkrämerei seiner Landsleute die Veranlassung gab, das athenische Stück zu adoptieren. Der Moment, wo er die jungen Hunde in der Verhandlung pissen läßt und der Defensor einfällt: Messieurs, voyez nos larmes! wäre des Aristophanes vollkommen würdig. Was aber im Original nun weiter folgt, das ist eine dritte Handlung und muß besonders betrachtet werden.

Zuerst ruft der Chor das Volk zu neuer Aufmerksamkeit und es folgt jezt die Parabase. Es ist der gewöhnliche Vorredenstyl, der Dichter rennommiert mit seiner Großthat, den mächtigen Cleon in den Rittern verhöhnt zu haben; dann wirft er dem Volke vor daß es ihn später in seinem besten Werke habe durchfallen lassen, was am natürlichsten auf die Wolken geht, aber auch schon auf andres gedeutet worden ist. In der nächsten Strophe erinnert der Chor wieder an die marathonische Zeit und der zweite Satz der Parabase deutet den Wespenstachel jezt geradezu als die alte Waffe die die Perser in die

Flucht geschlagen. Ebenso die Gegenstrophe, und der dritte Satz führt die Analogie mit der Wespe noch weiter durch.

Nun folgt die dritte Handlung, die die natürliche Consequenz des vorausgehenden ist. Nachdem nämlich der Junker Hassecleon seinen Vater von der altväterischen Richtwuth curiert hat, so ist die natürliche Folge, daß er ihn in das aristocratische Leben, in die eleganten Kreiße einführt, um ihm die alten Sympathieen aus dem Kopf zu treiben. Er muß vor allem seinen schäbigen Flauß gegen elegante Kleidung vertauschen, was bei dem Alten natürlich ein schweres Opfer ist. Er streubt sich namentlich gegen die stutzerhaften Sparterschuhe, weil sie an den Feind erinnern. Noch schwerer hält es, wie er in fashionabler Conversazion unterrichtet wird, was comisch genug ausfällt. Er soll keine mythischen Possen, sondern menschliche Interessen berühren; hier nimmt das Gedicht eine gefährliche Wendung für die Parteitendenz; die junkerische Bildung macht eine Schwenkung gegen den Razionalismus, und das ist die Collision dieses comischen Nachspiels. Vater und Sohn gehen jezt zu einem Gastmahl zusammen. Der Chor spricht ein kleines Parabasenstück, worin ein picantes Factum erwähnt wird, der Dichter sagt, er habe für seine Angriffe von Cleon einmal Schläge eingenommen und zum Kreuz kriechen müssen; es ist aber nicht ausgemacht, ob diß bloß metaphorische Prügel durch eine Geldstrafe waren, oder ob er auf der Bühne bildlich oder gar persönlich und ohne Metapher sie davongetragen. Nun kommt der Diener Xanthias und lamentiert vor dem Chor, wie sein alter Herr beim Gastmahl sich berauscht und das tollste Zeug gemacht, alle Anwesenden beleidigt und dann auf der Straße jeden ausprügle, der ihm in den Weg komme. Philocleon kommt jezt selbst, eine Fackel tragend und eine Flötenspielerin am Arm führend hereingetanzt. Der Sohn folgt ihm schimpfend, er werde vor Gericht geladen werden; dem Alten ist aber alles Richtwesen jezt in Unsinn verkehrt, er ist dem andern Extrem verfallen. Aeußerst comisch ist die Umkehrung, wie der alte Narr das Mädchen entführen will und sie beschwatzt, wenn er einmal der Zuchtruthe seines einzigen Sohnes entwachsen sei, wie er sie versorgen wolle. Während der Sohn die Flötenspielerin ihm wieder abführen will, kommt eine Bäckerfrau, der der Alte mit der Fackel Brot vom Laden geschlagen und ein Bürger, den er beleidigt, wider ihn zu klagen. Der Sohn beschwichtigt sie und

führt ihn ab. Dann aber schließt das Ganze mit einem comischen Ballett; der Alte kommt mit drei zwergigen Tänzergestalten (Karkinos, See-Krebs genannt) und tanzt mit ihnen, wie Droysen vermuthet einen altväterischen Tanz. Es scheint nämlich, der Dichter wolle die Gefahr, daß der Alte in seiner Junkerhaftigkeit auf die Aufklärungsseite hinaus lenken möchte, dadurch abschneiden, daß er die weltliche Lustigkeit in altmodischen Formen aufgehen und so sich absorbieren lasse. Dieser dritte Theil des Gedichts hat nicht den dramatischen Gehalt der beiden ersten; es ist aber dem Aristophanes eigenthümlich, daß er durch die Handlung eine Situazion erreicht und sich dann in lyrischer Trunkenheit darin festsetzt; so schlossen die Acharner und so werden wir es gleich im nächsten Stück wieder haben. Man kann diß einen idyllischen Zug des Dramatikers nennen, weil die Idylle in der Ausbeutung der gegebenen Situazion verweilt.

5. Εἰρήνη. — **Der Frieden**, könnte auch **Himmelfahrt** genannt sein.

Auch dieses Stück führt einen Grundgedanken durch und zwar den Kern von Aristophanes politischem Bekenntniß, die Friedenshoffnung. Wie er in den Acharnern der politischen Situazion zum Trotz seinen Helden einen Separatfrieden mit Sparta schließen läßt, so benützt er dißmal die günstigen Conjuncturen, um zum allgemeinen Frieden zu rathen. In der Schlacht bei Amphipolis war nicht nur der Demagog Cleon, sondern auch der spartanische Feldhauptmann Brasidas gefallen und so die Hauptstützen der Kriegspartei weggeräumt. Nicht übel hat es darum Seeger eine Friedens-Idylle genannt; seit Schlegel hat man an dem Stück getadelt, es beginne mit einer prachtvollen Erfindung, sinke aber in der zweiten Hälfte tief herab und Droysen findet den Priester Hierocles besonders langweilig. Ich bin andrer Ansicht, ich kann weder den Eingang besonders prachtvoll finden, noch den Schluß besonders matt, die Scene mit dem Priester hat villeicht am meisten Bühnengehalt. Das Ganze ist in der That ein Idyll, dessen Natur es ist, mit einem kecken Sprung aus der gemeinen Welt in eine ideale überzuspringen, dort so lang als möglich und mit Zähigkeit zu verweilen, bis diese Motive erschöpft sind und das Interesse ausgebraucht,

dann läßt man die Illusion fallen, so ist auch dieses Stück construiert. Sehr dramatisch kann das Idyll nicht sein.

Der wie sein Volk des Kriegs längst überdrüssige Poet nahm sich vor, den von der Erde verschwundnen Frieden wieder hervorzuziehen und den Krieg zu bannen. Dazu waren die nächstliegenden Mittel, einmal die Götter um diese Wohlthat anzugehen und zweitens das verlorne Gut wieder in's Bewußtsein der Menschen zu bringen. Jenes läßt sich durch eine Wandrung in den Himmel, dieses durch ein verschüttetes Friedensbild symbolisieren. Mit dem ersten beginnt das Stück; da aber kurz vorher Euripides den Bellerophon hatte auf dem Pegasus gen Himmel reiten lassen, so lag der Gedanke ganz nah, die nämliche Maschinerie für seinen Helden zu benützen, nur durfte es kein Pegasus sein, sondern ein lächerliches Surrogat. Er wählte den Mistkäfer, weil dieser, wie er selbst sagt, in einer bekannten äsopischen Fabel zum Olymp aufsteigt; um aber auf dem Mistkäfer zu reiten, muß er colossal sein, er muß also künstlich großgefüttert werden, und da der Mistkäfer in der Vorstellung sich von Mist nährt, so kann man sich denken, wie Aristophanes Phantasie diese Ernährung ausschmückt. So ist die ganze prächtige Erfindung durch den Stoff indiciert. Trygäus, durch den Namen als Landmann oder Weingärtner bezeichnet, läßt den Käfer durch seine zwei Knechte füttern, das ist der Anfang des Stücks. Der Käfer ist dabei außerhalb der Scene und gleich darauf sieht man über die Mauer den Trygäus auf ihm gen Himmel schweben; wie die Maschinerie eingerichtet war, darüber ist von den Archäologen viel geschrieben worden, was uns aber hier nicht interessieren kann. Zwei Kinder wollen den Vater von dem gefährlichen Ritt zurückrufen, er aber besorgt nur, irdischer Gestank möchte seinen Mistkäfer wieder hinabziehen und giebt comische Warnungen in dieser Richtung.

Daß der Dichter nicht auf Illusion hofft, sieht man leicht, indem er Trygäus dem Maschinisten zurufen läßt, ihn nicht fallen zu lassen. Die wahrscheinlichste Erklärung der Stelle ist, während Trygäus auf dem Käfer in der Luft schwebt, verwandelt sich durch Versenkung der Decorazion die Bühne aus dem Hof des Trygäus in den Vorhof der Götter im Olymp; er steigt dort ab, klopft ohne weiteres an und Hermes tritt als himmlischer Thürhüter heraus. Nun seien aber die hohen Götter ausgezogen, aus Zorn über die Griechen, und haben

nur ihn und den Krieg zur Hausführung zurückgelassen. Lezterer habe die Friedensgöttin drunten vergraben und Steine auf sie geschüttet. Der Krieg mit seinem Genossen Tumult kommt selbst und wirft griechische Städte in einen Mörser und zerstampft sie mit der Kriegskeule, natürlich allegorisch. Nun kommt eine neue Schwierigkeit für die Scenerie. Trygäus, der doch im Himmel ist, ruft jezt herunter auf die Erde die Landleute, Bürger und sonstige Griechen heran, welche in der Orchestra als Chor auftreten und fordert sie auf, die Friedensgöttin, die verschüttet sei, an einem Strick wieder an's Tageslicht heraufzuziehen. Tanzend geht der Chor an diß Geschäft. Hermes will von oben gegen die Operazion protestieren, er wird aber bestochen und beseitigt. Nun zieht das gesammte Volk an einem großen Strick unter Gesang von Versen, wie sie noch heut zu Tag als sogenannte Zugschlägelreime (siehe bei Schmeller, Grammatik S. 526) vorkommen, was ein lebendiges Bühnenbild giebt. Endlich ziehen sie den Frieden heraus; diß wird dargestellt durch drei Figuren, Statuen oder Puppen, die colossale Weibsbilder vorstellen, in der Mitte die Eirene oder Friedensgöttin, ihr zur Seite die Opora oder Fruchtgöttin und die Theoria, welche die Festfeier bezeichnet. Sie preisen die drei Göttinen, reden die Puppen an, versteht sich nicht ohne unsaubre Wize auf ihre colossalen Gliedmaßen. Dann folgt noch eine Erklärung des Hermes über die Entstehung des peloponnesischen Kriegs, der natürlich auf lächerliche Weise erklärt wird. Bei dieser Gelegenheit wird auch des verstorbnen Cleon gedacht, den Trygäus ruhen zu lassen bittet. Seinen Plaz habe inzwischen Hyperbolus eingenommen, der als Laternenfabricant verhöhnt wird. Dann kommt eine dunkle Stelle über Sophocles, dem wie es scheint ein Vorwurf von Habsucht gemacht wird; das nähere aber ist unverständlich und nicht erklärt. Hermes spricht dem Trygäus die Opora als Gattin zu, die Theoria aber soll er dem Rath übergeben. Die Eirene ist scheint's beseitigt und wird nicht mehr erwähnt. Trygäus fragt jezt nach seinem Käfer, um zurückzureiten, aber Hermes sagt, er sei in Zeus Marstall untergebracht; er könne mit Gelegenheit der Göttinen retour reisen, er soll sich nur anhängen.

Jezt schließt die Himmelsdecorazion und während des Chorgesangs stellt sich wieder die Wohnung des Trygäus dar, wie zu Anfang; hier beginnt die zweite Hälfte. Zunächst die Parabase. Der Dichter

schimpft wieder auf seine Rivalen, um sich groß zu machen, ganz prosaisch, und empfiehlt sich mit seinem Kahlkopf, wie er sagt, dem Publicum. Nun wird zuerst Trygäus zu Haus von einem Diener bewillkommt und erzählt von der Reise. Er rüstet zu seiner Hochzeit mit Opora, streicht auch gegen die Prytanen im Parterre die Vorzüge der Theoria sehr unsauber heraus, die er abliefert. Nun wird ein Schaf zum Opfer gebracht und geschlachtet, Göttin Eirene wird um Beständigkeit angefleht. Nun kommt die erwähnte Stelle mit dem Wahrsager Hierocles, welcher den Bestand des Friedens bezweifelt aus citierten Orakelworten, nebenher aber immer etwas von dem Opferfleisch abzubekommen trachtet. Diß giebt ein äußerst comisches Bühnenspiel, indem Trygäus ihn auf's boshafteste abweist. Ich argwöhne, es stecke in diesem offenbar mit Vorliebe ausgeführten Motiv eine geheime Malice unsres Dichters auf die vom Opferzins lebende Priesterschaft, was freilich zu seiner Parteistellung nicht sonderlich zu passen scheint. Nun spricht der Chor eine schöne idyllische Schilderung des Landlebens im Frieden nebst Hohn auf die Kriegsleute. Dann kommen verschiedne Besuche zum Hochzeitmahl; ein Sensenschmied dankbar, ein Helmbuschmacher, Panzermacher und Trompetenmacher, die ruiniert sind und greulich verhöhnt werden; den Panzer will Trygäus als Nachtstuhl verwenden, die Lanzen zu Pfählen u. s. w. Nun kommen Knaben, die bei der Hochzeit singen sollen und probieren; sie singen homerische Verse, welche aber zu Trygäus Aerger fast immer in den kriegerischen Ton einlenken. Mit dem Beginn des Schmauses und dem Hymenäuslied schließt das Gedicht. Es hat unleugbar dramatische Einheit, wenn auch das Idyll nicht die phantastische Kühnheit andrer Stücke erreichen mag.

6. Ὄρνιθες. — **Die Vögel** oder **Schlaraffenland.**

Die ersten fünf Stücke scheint der Dichter unmittelbar in fünf sich folgenden Jahren geschrieben zu haben; nun findet sich eine längere Pause von sieben Jahren oder die Stücke aus der Zwischenzeit sind uns verloren gegangen. Der Krieg war wieder entbrannt, Alcibiades hatte die Athener zu dem abenteuerlichen Feldzug nach Sicilien verlockt, der ganz verunglückte. Alcibiades lebte jezt in der Verbannung

und operierte gegen sein Vaterland. Viele haben geglaubt, diese Comödie habe eine unmittelbare Beziehung auf diese politische Situazion, d. h. es sei eine gewöhnliche Satire auf die sicilische Expedizion und namentlich auf Alcibiades; daß dieses aber ganz unmöglich ist, ist längst gründlich nachgewiesen; die Beziehungen wären nur mit Gewalt zu finden. Darin aber sind fast alle Critiker einig, daß dieses Stück das vollendetste seiner Art unter den aristophanischen Stücken ist. Es ist keines zu gleicher Zeit so sehr aus Einem Guß und so sehr mit gleichmäßig durchgeführter und gesteigerter lustiger Laune und phantastischer Frische geschrieben wie dieses. Daß es mit Liebe ausgeführt ist, sieht man auch am Umfang, es ist das längste Stück des Dichters, gegen 1800 Verse. Man kann sagen, wie Sophocles König Ödipus die griechische Tragödie vollendet, so ist hier das altgriechische Possenspiel, die aristophanische Comödie in ihrer Vollendung. Wollte man eine Parallele mit neuer Literatur, z. B. mit Shakspeare ziehen, so müßte man den König Ödipus dem Macbeth, die Vögel aber dem Sturm vergleichen. Einerseits die vollendete Tragödie als dramatische Handlung, anderseits die vollendete Freiheit der schrankenlos schaffenden Phantasie in einer erträumten Zauberwelt. Es ist viel darüber gestritten worden, was der eigentliche Inhalt des Stücks sei. Daß es einen allgemeinen symbolischen Inhalt habe, ist nicht mehr zweifelhaft, aber wie ihn formulieren? Ich glaube, das Stück soll das griechische und specifisch athenische Naturell in seiner Stärke und Schwäche repräsentieren, und da unser Dichter eben dieses Element wie wenige in sich darstellte, so brauchte er nur sein eigenstes Wesen in ungebundenster Freiheit zu offenbaren, um diß Werk zu schaffen. Es ist also der athenische Humor, der geistig rührige und sinnlich gebundene, der geistreiche Leichtsinn, der den Athener characterisiert, und der für unsre Betrachtung einige Analogie mit dem französischen Geist, mit dem Pariser esprit beurkundet; hätten die Franzosen eine so schöne rhythmische Sprache, man könnte vermuthen, sie könnten auch so etwas machen. Bei allen südlichen Völkern ist das Mährchen vom Schlaraffenland die populärste Volkspoesie, den möglichsten Sinnengenuß phantasiert sich die Masse als ein paradiesisches, das man wenigstens in der Vorstellung genießen will, da es realiter nicht zu haben ist, und daraus entstehen solche Dichtungen wie die vorliegende. Es ist

also die specifische Athenerkrankheit, daß zwei mauvais sujets, ein alter und ein junger Junggeselle mit einander als mal-contents die Stadt verlassen, in der Fremde Abenteuer und das pays de Cocagne aufzusuchen, wie es nicht selten bei solchen Auswanderern und Colonisten der Fall sein mochte. Athen ist ihnen wegen der politischen Hendel und Parteiungen entleidet, sie hoffen ein gutmüthigeres lenksameres Volk auswerts zu finden, und wie ihnen diß gelingt, hat der Dichter mit unendlicher Zierlichkeit durch seinen Vogelstaat dargestellt. Der leichtbeschwingte Vogel ist ohnehin das Symbol dieser ganzen sanguinisch athenischen Lebensansicht und er hat sich gründlich bemüht, alles was aus der Mythologie und aus der Naturgeschichte für seine Vogelwelt brauchbar war, in diß lustige Gemälde hereinzustellen. Bekanntlich hat unser Göthe den ersten Abschnitt des Gedichts auf deutsche Verhältnisse zu übertragen gesucht, was drollig genug aussieht, aber freilich auf den viel engern Gesichtskreiß einer bloß literarischen Satire berechnet ist.

Der Verlauf des Stücks ist äußerst einfach. Die beiden Athener erscheinen als Wandrer und deuten auf den Inhalt schon dadurch, daß sie sich durch zwei weissagende Vögel den Weg weisen lassen, sie erscheinen als dem Vogelflug-Orakel, dem auspicium folgend. Sie kommen nun zur Wohnung des Wiedehopfs im Wald und werden durch seinen Diener Zaunschlupfer empfangen. Da er sie als Menschen und Vogelsteller perhorrescirt, geben sie sich für Vögel aus und suchen das zu beweisen. Auch die beiden Vögel wollen vorher Menschen gewesen sein, was aus den griechischen Metamorphosen leicht zu begründen ist. Die als Vögel costümierten Schauspieler werden sich wunderlich genug ausgenommen haben und das mangelhafte an der Maske wird entschuldigt, sie seien in der Mauße. Die Fremden fragen um Rath, wo die Schlaraffenstadt zu finden sei; der Wiedehopf lobt das Vogelreich und der ältere Reisende Peisthetairos macht nun den Vorschlag einer selbständigen Vogelrepublik. Er beweist, daß der Luftraum zwischen Himmel und Erde die natürliche Wohnstadt und das eigne Reich der Vögel sei. Sie sollen es nur nach oben und unten, gegen Götter und Menschen absperren und vertheidigen. Die Götter müssen dann Transit-Zoll für den Opferrauch zahlen. Der Wiedehopf ruft der Nachtigall, die als Herold die Vogelvölker zur Versammlung

beruft. Der Nachtigallenschlag wird durch eine Flöte angedeutet; der Wiedehopf aber beruft die Schaaren noch besonders in einem Gesang mit Vogellocktönen, in welchem die Bewegung der verschiednen Vogelarten im Rhythmus sich darzustellen scheint. Nun erscheinen einzelne Vögel, zuerst ein Flamingo, dann ein großer Hahn, ein zweiter Wiedehopf mit Anspielungen auf Individuen im Publicum, dann eine Kropfgans, endlich aber kommt der ganze Chor als Vögel aufgestutzt herbeigedrängt. Auch sie wittern Vogelsteller hinter den Fremdlingen und wollen sie anpacken. Die Fremden packen ihre Geräthschaften aus, um sich zu verschanzen. Doch der Wiedehopf vermittelt den Frieden, dem Fremdling soll es erlaubt sein, seinen Plan vor dem Vogelvolk darzulegen; er beschwatzt sie natürlich in der Weise, wie es in athenischen Volksversammlungen hergebracht war. Nun soll um die neue Vogelstadt eine colossale Mauer gezogen werden, von der freilich schwer zu begreifen ist, wo sie stehen soll,- denn Grenze der Luft ist ja die gesamte Erde; nach oben hätt' es noch eher einigen Sinn; sie schließen etwa die Atmosphäre gegen den Aether; aber die Basis? Wenn die Götter ausgeschlossen sind, werden die Menschen den Vögeln Opfer bringen. Nun werden die beiden Athener völlig in's Vogelvolk aufgenommen und ihnen Flügel appliciert. Der Chor singt jezt in Parabasenform ein begeistertes Triumphlied von dem mythologischen Ur-Ei, dem alles entsprossen und von der Nichtigkeit der sterblichen Menschen, diese Partie ist mit Pathos ausgeführt. Dazwischen singt die Nachtigall Strophen mit den bekannten Refrains in tio tio tinx.

Darauf beginnt die zweite Hälfte, die Athener lachen sich ob ihrer neuen Flügel aus; die neue Stadt wird *Νεφελοκοκκυγία*, Wolkenkuckuksheim getauft. Hier sieht man, wie der Dichter mit aller phantastischen Narrheit doch in das naturgemäß heimatliche, in die reale Griechenwelt zurückkehrt; denn Athene soll auch dieser Stadt als Schutzpatronin verbleiben, der gewohnte Gebrauch von Coloniestädten, die nur eine neue Auflage der Mutterstadt bezwecken, wie Neu-York, Neu-Orleans u. dgl. Es ist diß natürlich eine Inconsequenz gegen seine Fabel, denn die Götter sollten ja abgesetzt werden. Nun wird an der Stadt gebaut und ein großes Opfer dargebracht, wo die Götter und die Göttervögel auf's tollste durch einander angerufen werden. Jezt aber kommt der eigentlich satirische Theil des Gedichts. Der Ruf der neuen Stadt ist

jezt in die Welt gedrungen und alsbald findet sich eine Masse Gesindels, nämlich athenischer Aventuriers ein, welche in der neuen Stadt ihr Glück machen wollen. Dieser Zug ist natürlich der nächsten Gegenwart entnommen und ist gerade die Hauptsubstanz des Gedichts, das Athener Naturell zu schildern und zu verhöhnen. Zuerst singt ein Bettelpoet pindarische Oden auf die Stadt und wird mit Kleiderlumpen honoriert. Dann kommt ein Priester mit Orakelsprüchen, der dem im Frieden auf's Haar ähnlich sieht; dieser wird hinausgeprügelt. Nicht besser geht es einem Feldmesser, der die neue Stadt vermessen und vertheilen will. Ebenso wird ein Steuercommissär und ein Gesetzhändler fortgeprügelt. Eine zweite Parabase empfiehlt den Athenern, das Vogelgeschlecht mit Rücksicht zu behandeln. Nun kommt ein Bote an, welcher dem Archon Peisthetairos auf's comischte beschreibt, wie die Vogelgeschlechter sich in die Maurerarbeit getheilt und die Stadt vollendet haben. Aber ein zweiter Bote berichtet einen Frevel gegen die Stadt, einer der alten Götter habe sich eingeschlichen. Da die Vogelmauer, wie Peisthetairos absichtlich bemerkt, nur Einbildung ist, so hat sich die Göttin Iris, der personificierte Regenbogen nicht geniert, mitten im Vogelgebiet hin und her zu flattern. Sie wird polizeilich hereinescortiert. Es ist diß eine der lieblichsten Phantasieen des Dichters, den Regenbogen als Mädchen, wie man sich denken kann, durch vielfarbige Gewande ausgezeichnet, hereinschweben zu lassen. Leider wird aber das Bild alsbald wieder durch die ekelhaftesten Zoten vernichtet. Da sie keinen Paß hat, soll sie auf der Wacht abgezüchtigt werden und entflieht, doch nicht ohne mit der Götter Strafe gedroht zu haben. Nun kommt ein Herold zurück von den Menschen, und dieser meldet wie in Griechenland das Vogelwesen bereits Modesache geworden und wie abermals eine Schaar neuer Ansiedler unter Weges sei. Nun erscheinen noch geringere Subjecte; zuerst ein ungerathner Sohn, der den Vater erschlagen und beerben möchte; er wird barsch abgefertigt und unter die Soldaten geschickt; dann wird ein dürrer Poet Kinesias lächerlich gemacht, weil er Flügel zur Begeisterung will; ein Sycophant will deren, um auf den Inseln zu spionieren; er wird hinausgeprügelt. Diese ganze Scene ist allerdings eine Wiederholung des vorher schon dagewesenen Motivs und nur eine Variazion. Jezt aber folgt die wahrhaft genial gedachte Schlußpartie. Da Peisthetairos

mit seinem jungen Vogelstaat sich gegen die Dynastie der Götter aufthut und ihnen den Gehorsam aufkündigt, so findet die Mythologie auch hiefür einen Vorgang; der Halb-Gott Prometheus hat ja dasselbe versucht und kommt nun aus natürlicher Sympathie heran, um diesen Gottesleugner vor den Göttern zu warnen, welche eine Gesandtschaft schicken werden. Das comischte dabei ist, daß Prometheus sich in seinen Mantel und nachher unter einen Schirm versteckt, damit ihn, wie er sagt, Zeus nicht vom Himmel herab sehen könne. Er räth dem Peisthetairos, sich auf keinen Vergleich mit den Göttern einzulassen, wenn Zeus nicht förmlich den Vögeln das Reich ablasse und dem Peisthetairos die Basileia (Herrschaft) zur Gemahlin gebe. Er geht, der Chor spricht ein kurzes dunkles Spottwort auf Socrates und die drei Götter Poseidon, Heracles und ein Barbarengott Triballos treten auf; lezterer als ein im Norden verehrter gedacht, dem wie den Olympiern die Opfergerüche ausbleiben, versteht wenig griechisch und radebrecht es nur, was ihn natürlich lächerlich macht. Doch wird Heracles noch übler mitgenommen. Heracles ist bekanntlich der gefräßige Gott bei den Comikern, er ist also über den Opfermangel besonders erbost, und Peisthetairos benützt seine schwache Seite, indem er ihm durch seine Kochbereitung Appetit macht. Er wird dadurch gewonnen und läßt sich auf die Unterhandlung ein; Poseidon schilt ihn, er Zeus Sohn verschenke ja sein ihm zukommendes Erbgut, aber Peisthetairos bemerkt, Onkel Poseidon hab' ihn zum besten, er sei ja ein Bastard, und der kann, versteht sich nach attischem Recht, den Vater nicht beerben. Poseidon wird aber überstimmt; um zum Hochzeitmahl geladen zu werden verspricht Heracles die Basileia; gleich darauf zieht Peisthetairos im Triumph mit der neuen Göttin ein; der Chor singt Siegeslied und Hymenäus dem neuen Gott, Zeus ist abgesetzt und das Gedicht schließt.

Was ist nun der Sinn des Ganzen? Die griechische Religion ist eine Religion der Phantasie, von den Dichtern geschaffen; sie läßt ihre Götter werden und vergehen; sie bildet die Fabel des Jupiter aus, der den Vater vom Throne stößt, sie bildet auch die Fabel von Prometheus aus, der alle Götter verachtet; sie kann in der Vorstellung alles ertragen, sie dichtet sich selbst und vernichtet sich wieder in der Phantasie; das ist eben der Sinn des Polytheismus. Die Comödie

tritt also auch ins Recht der mythenbildenden Kunst ein; sie kann für die Phantasie die Götter entthronen, sie bleiben darum doch was sie waren. Denn die Vorstellung kann die Götter nicht entbehren; der Mensch der nur in der Phantasie lebt wird sie immer neu erzeugen, weil er sie haben muß. Das aber kann man allerdings sagen, die Kunst der Comiker, welche die Götterfiguren nur von der lächerlichen Seite darstellen kann, hat zur Erschütterung des mythologischen Volksglaubens jedenfalls mächtig beigetragen, aber nur darum, weil dieser von der andern Seite her durch die Aufklärung, durch die Sophisten und die Philosophie unterhöhlt wurde. Aristophanes schaute die Idee, das Göttliche in der Form des Ideals, der Schönheit, der Kunst an, nicht in der Form des Begriffs, von dem aus die Philosophen die Idee zu erfassen begannen; es geschah also ganz gegen seinen Willen und Wissen, wenn er indirect ihren Bestrebungen in die Hände arbeitete. Es ist darum ein colossales Mißverständniß, wenn Ludwig Seeger, der dieses Stück schön übersetzt hat, in der Einleitung den Gehalt des Werkes dahin glaubt aussprechen zu können, Aristophanes habe jezt, in reifern Jahren, eine Schwenkung gegen seine Gegner die Philosophen gemacht, habe sich mit Socrates versöhnt, habe absichtlich die Volksreligion und die Priester verhöhnen wollen und in diesem Sinn diß Werk geschrieben. Wir werden bald genug sehen, daß er seiner Parteistellung durchaus treu geblieben, wie er nach seiner Organisazion in der That nicht anders konnte; wir werden sehen, mit welchem Haß er Euripides verfolgt und diesen endlich aus der Stadt treiben hilft; wie hätte auch Euripides in seinen Bacchen den gefährlichen Gegner wegen dieses Abfalls verhöhnen müssen, wenn er auch nur eine Ahnung hievon gehabt hätte? Nein, Euripides starb im Exil durch die Consequenz der aristophanischen Partei und durch ebendieselbe wurde sodann Socrates der Giftbecher decretiert. Von einer Ausgleichung der Gegensätze ist also weit und breit keine Rede. Aristophanes war ein Idealist, aber zugleich ein Phantast und Materialist, Euripides war ein Idealist, aber auch ein Philosoph und Rhetor; in der Idee trafen sie zusammen, in der Form standen sie sich entgegen und mußten sich hassen und verfolgen so lange sie lebten.

7. Λυσιστρατη. — Lysistrata oder der Weiberfrieden.

Drei Jahre später ist dieses Stück geschrieben. Der sinnliche Aristophanes macht sich immer mit den Weibern zu schaffen. Wir werden jezt noch drei Stücke von ihm kennen lernen, die auf verschiednem Wege auf eine Emancipazion des weiblichen Geschlechts losgehen.

Das historische Verhältniß ist, daß der peloponnesische Krieg fortdauerte und einen für die Athener immer gefährlicheren und bedrohlicheren Character annahm. Nur wenige Stunden von der Stadt hatten die Spartaner die Festung Dekeleia besetzt; Alcibiades schloß für Sparta ein Bündniß mit den Persern ab, alle athenischen Bundsgenossen drohten abzufallen; unter so beengenden Verhältnissen hat unser leichtsinniger Comiker dieses liederliche Lustspiel geschrieben. Droysen meint, die schwüle Gewitterluft sei daraus zu spüren; ich finde nur die Schwüle der Sinnlichkeit darin. So viel ist wahr, der Dichter mäßigt sich gegen seine frühere Art in persönlichen Invectiven. Ich halte aber dieses für einen Fortschritt im Sinne der Kunst, denn die persönliche Satire stört uns heute den poetischen Genuß dieser Werke. Er hat hier auch in andrer Richtung Fortschritte gemacht. Für's erste ist die frühere Parabase, welche aus der Illusion des Stücks heraustritt, ganz verschwunden, d. h. die Partieen, welche die Stelle der Parabase vertreten, sind dißmal viel kunstreicher in das Interesse der Handlung hinein verwoben worden. Zweitens ist der Chor viel dramatischer organisiert. Während er sonst eine gleichförmige unbewegliche Masse bildet, tritt er hier gruppenweise als die verschiedentlich betheiligte Menge auf. Zu Anfang bildet die Versammlung der jungen athenischen Weiber eine Art Chorus; dann tritt ein Chor alter Männer auf und dann ein Chor alter Weiber, sie stehen sich als Halbchöre gegenüber, und theilen sich zuweilen noch weiter. Endlich zum Schluß tritt noch ein besondrer spartanischer Chorus auf, der seinen specifischen Dialect spricht. Der dritte große Fortschritt, den das Stück in scenischer Beziehung macht beruht auf der Scenerie, die wir nachher besonders ins Auge fassen müssen.

Wir müssen jezt unsre Aufmerksamkeit auf die Handlung des Stücks richten. Während das gesammte Griechenvolk unter den Leiden

des Krieges seufzt, hat unser Dichter natürlich nur sein altes Wort des Rathes, Frieden mit Sparta, Frieden um jeden Preis. Um dieses seinen sanguinischen Athenern zu Gemüth zu führen, was stellt er voran? Das nächste sinnliche Bedürfniß, das bei ihm die Weiber repräsentieren; er kann nicht ohne Weiber, folglich die Weiber nicht ohne Männer existieren; die physische Liebe ist ihm erstes Bedürfniß und er baut eine ganze Comödie auf das Verlangen nach dem Coitus, den der Krieg durch die Abwesenheit der Männer im Feldzug unmöglich macht. Diesen Inhalt müssen wir ins Auge fassen um das Thema in seiner ganzen sinnlichen Energie zu ermessen. Dabei ist nicht zu vergessen, daß unsre Begriffe von Anständigkeit nicht an unsern Dichter gebracht werden dürfen. Die Figur des Phallus, des erigierten männlichen Gliedes, ist das eigentliche Symbol des alten Possenspiels, diese Figur auf der Bühne zu sehen war etwas ganz gewöhnliches; man hat Abbildungen aus der Comödie, wo der ganze comische Chor mit dem Phallus versehen auf die Bühne tritt. Es ist also eine ganz einfache Benützung dieser Vorrichtung, wenn in unsrem Stück, nachdem die Weiber sich verschworen, den Männern den Coitus zu versagen, hernach sämmtliche Männer des Stücks, so zu sagen das ganze Griechenvolk mit ragendem Phallus herumläuft und so auf die Bühne kommt. Das ist der eigentliche Inhalt dieser Comödie, und darum ist es wie Schlegel sagt so übel berüchtigt. Für unser Damenpublicum ist es freilich nicht gedichtet.

Die Ausführung hat aber den großen dramatischen Vorzug, daß das Stück nicht nur eine geschlossene Einheit des Interesse, sondern auch eine Einheit von Zeit und Ort zuläßt, wodurch die Handlung unendlich an Lebenswahrheit gewinnt. Es ist nicht unser Interesse zu untersuchen, wie das Stück in Athen aufgeführt worden; die Kunst der Scenerie war dazumal noch sehr primitiv und für uns nicht befriedigend; viel wichtiger ist für uns die Beobachtung, daß das Stück für unsre Scenerie von Seiten der Localität betrachtet als vollkommen aufführbar sich darstellt. Es ist zwar nicht klar ausgedrückt, in welchem Local die erste Scene des Stücks spielen soll; der Zweck ist nur, die Weiber müssen sich auf einen Platz bestellt haben, um nachher die athenische Burg zu besetzen und diß zu berathen; es ist also ganz denkbar, daß diese Versammlung auf dem Raum, der von der Stadt aus zu den Propyläen hinaufführt, geschehe. Den Hintergrund der

Bühne nehmen also die Propyläen ein, was einen schönen architectonischen Prospect bietet, wie es die alte Bühne verlangt. Nachdem aber die Weiber durch das Thor in die Burg abgegangen um diese zu besetzen, werden natürlich die Thore geschlossen und die Weiber erscheinen dann oberhalb auf dem Thor um diesen Besitz der Burg zu behaupten und zu parlamentieren. Diese Localität kann ohne Zwang bis an's Ende des Stücks beibehalten werden.

Der Verlauf ist dieser. In der ersten Scene beruft Lysistrata (die Heerlöserin) als Hauptverschworne ihre Genossinen, die griechischen Weiber aller Parteien, weshalb absichtlich auch eine Laconin eingeführt ist. Das Stück beginnt wie gewöhnlich am frühsten Morgen, die Weiber sind zum Theil verschlafen und kommen erst nach und nach. Bei den Spartanern dieses Stücks zeigt sich wieder die Dialects-Schwierigkeit; sie sprechen ihre Provinzialsprache; Vossens Oberdeutsch sowie der Versuch von Droysen, eine Art Spartanisch durch Vermischung plattdeutscher und hochdeutscher Elemente so zu sagen a priori zu construieren, ist nicht haltbar, schon darum, Hochdeutsch und Plattdeutsch stehen nicht rein im Dialectsverhältniß, da sie durch die Lautverschiebung zu weit getrennt sind; viel glücklicher war Ludwig Seeger's Gedanke, die Spartaner in Berndütsch reden zu lassen; nur sollte dieses etwas sorgfältiger in der Ausführung und namentlich correcter in der Orthographie behandelt worden sein.

Die Reden dieser Weiber sind freilich wieder gar nicht züchtig; wir müssen uns aber hier, wie auch im englischen Theater, beständig erinnern, daß alle Weiberrollen von Männern gespielt wurden; zu ängstlich sind wohl die Philologen in der Frage gewesen, ob Frauen unter den Zuschauern der Comödie gewesen; die eigentlich gebildeten Weiber der Griechen waren die Hetären und es ist nicht abzusehen, warum diese sich ausgeschlossen hätten; sie waren vielmehr recht in ihrem Gewerbe. Die Weiber parodieren nun eine Scene aus Äschylus Sieben vor Theben; während jene auf das geschlachtete in einen Schild gefangne Thieropferblut sich Treue schwören, thun es die Weiber auf einen gefüllten Weinhumpen; dann hört man Geschrei von außen und es wird geschlossen, daß die übrigen Weiber inzwischen die Burg besetzt und des Staatsschatzes sich bemächtigt haben; unsre Weiber ziehen also durch die Propyläenthore hinein und schließen und verrammeln

die Thore nach außen. So wie dieses bewerkstelligt ist, erscheint von unten der Chor der alten Männer der am Thor sich sammelt und Zeter schreit über die Unthat. Sie haben die Wacht in der Stadt weil die jungen Männer im Felde liegen. Es wird übrigens hier vorausgesetzt, die Gewaltthat der Weiber sei bereits in der Stadt bekannt (das heißt die Zeit wird episch beschleunigt) darum kommen sie bereits mit Holzscheitern und Glutpfannen herbei um die Weiber droben mit angelegtem Feuer zu ängstigen und zu belagern. Sie machen ein Feuer um die Propyläen und jezt erst tritt der eigentliche Weiberchor auf die Bühne. Die nächste Scene hat übrigens einige Schwierigkeit; Droysen nimmt an, die Weiber erscheinen über dem Thor und gießen Wasser herab um das Feuer zu löschen. Seeger nennt den Chor alte Weiber, die von außen sich den Männern entgegenstellen und den Weibern droben beistehen wollen. Diese sagen sie haben eben am Brunnen Wasser geholt, was nicht auf die frühern Weiber paßt; ich vermuthe beides, Weiber von oben und andre von unten, welche mit den Alten jezt in Wortwechsel und ins Handgemenge gerathen, sonst müßte man annehmen, die Weiber haben das Thor wieder geöffnet um einen Ausfall zu machen. Das Ganze gestaltet sich hier zu einer äußerst lebenswahren Gassenschimpfscene gemeiner Weiber und Männer, die Aristophanes getreu nach dem Leben copiert und bloß versificiert. In diesen Straßenscandal mischt sich nun ein Probulos oder Rathsherr um abzuwehren; es scheint etwas Ruhe geschafft zu werden, denn der Rathsherr spricht nun in breiter Erörterung, wie die Athener ihre Weiber zur Zuchtlosigkeit selbst verführen. Der Rathsherr sollte Geld zum Solde aus dem Schatze haben, daher muß die Burg gestürmt werden; dazu bringt er aber nur zwei Scythen-Stadtsoldaten mit, die mit Hebebäumen stürmen sollen; hier tritt entschieden Lysistrata aus dem geöffneten Thor heraus um zu unterhandeln; sie wollen sie fesseln. Es kommen noch weitre Scythen, aber der Lysistrata kommen die Weiber von innen zu Hilfe und die Scythen werden in die Flucht geschlagen. Nun parlamentiert der Rathsherr mit Lysistrata; sie erklärt die Gelder nicht herauszugeben damit der Krieg nicht fortgesetzt werden könne, die Weiber werden die Regierung in die Hand nehmen. Der Rathsherr wird verhöhnt, ihm eine Haube aufgesetzt u. s. w. Zornig geht er in den Rath ab.

Der Chor der Alten argwohnt jezt politischen Verrath, die Spartaner möchten die Weiber aufgestiftet und die Burg genommen haben. Aber mit dem Weiberregiment steht es gefährlich, denn Lysistrata kommt und erzählt, ihre Weiber seien männertoll und eine um die andre laufe davon. Eine kommt und stellt sich schwanger, aber sie hat einen Helm vorgebunden. Die Chöre der Alten halten sich indeß mit abgeschmackten Mährchen hin; jezt aber folgt eine drastische Scene; einer der jungen Männer kommt in Liebesnoth, d. h. in dem oben erwähnten Priapuszustand auf die Bühne, wird dann von seiner Frau Myrrhine zum Besten gehabt, denn indem sie Anstalten zum Coitus macht, läuft sie davon. Diese Scene ist mit Absicht auf's breiteste ausgeführt, da sie die Spitze der ganzen Dichtung ist. Sie ist in der That das obscönste was wir im Aristophanes und in der ganzen comischen Literatur besitzen und wenn Droysen sagt, er finde diese Scene dürftig dem politisch schweren Moment gegenüber, so ist das gerade die Absicht; denn was ist denn für den Dichter überhaupt wichtig in diesem durch und durch priapeischen Stück? Der Coitus geht ihm weit über Krieg und Vaterland und das ist sein gepriesener Patriotismus.

Zum Schluß kommt eine Gesandtschaft aus Sparta; auch diese in ihrem Dialect sprechende Schaar erscheint in demselben priapeischen Zustand um anzudeuten, daß ganz Griechenland einmüthig nur an dieser einzigen Krankheit leide und daß es nichts bedürfe als einen Frieden zwischen beiden Geschlechtern, um so gleichsam symbolisch auch die Einigkeit zwischen Athen und Sparta darzustellen. Das ist der Sinn des ganzen Gedichts. Zwischen die Athener und Spartaner wird nun Lysistrata als die vermittelnde Macht herausgerufen; sie schilt beide Theile wegen ihrer Unnachgiebigkeit und dann werden die Friedensbedingungen berathen. Die Weiber sollen einen Versöhnungsschmauß in der Burg rüsten; während eines Chores der Alten wird sogleich drinnen geschmaußt, ein Thürhüter bewacht das Thor und hält Neugierige ab; Athener und Spartaner kommen fröhlich vom Mahl zurück, die Spartaner führen einen Nazionaltanz und Gesang auf, womit das Stück abschließt. Der einfache, schmutzige Grundgedanke ist einfach und schmutzig durchgeführt; das Ganze aber macht theatralisch betrachtet ein vortreffliches Bühnenspiel.

8. Θεσμοφοριάζουσαι. — Die Weiber beim Thesmophorienfest, nach unsrer Art: Der Weiberfeind.

Gleich im folgenden Jahr wurde das zweite Weiberstück aufgeführt. Daß der Staat inzwischen die bekannte Revoluzion der vierhundert Oligarchen durchgemacht hatte, kümmert den Dichter wenig. Merkwürdig ist aber, daß er, je mehr die Politik ihm engre Schranken zog, sich in der dramatischen Kunst verbesserte. Die Parabase ist auch hier mehr ins Interesse der Dichtung hineingezogen, und wenn auch in diesem Stück Persönlichkeiten und Zoten wieder eine große Rolle spielen, so hat es anderseits, wie schon Schlegel bemerkt hat, den großen Vortheil, daß es von Anfang an eine feste Intrike schürzt, die bis zum Schlusse festgehalten und durchgeführt wird; es nähert sich also völlig der wahrhaften dramatischen Form des Lustspiels. Zwar ist nicht wie im vorigen Stück eine Decorazion festgehalten, aber was merkwürdiger, das Stück ist in drei gleich lange Acte mit geschloßner Handlung vertheilt, ganz wie ein spanisches Schauspiel. Der einheitliche Inhalt des Stücks ist dißmal der, Euripides soll für seinen Weiberhaß gestraft werden, indem die Weiber beim Thesmophorienfest, das nur von Frauen begangen wird, ihn wieder in einer Art Volksversammlung verdammen. Diesem Spruch zuvorzukommen, wird die Intrike von Euripides angezettelt. Die drei Acte lassen sich übrigens dennoch auf eine Hauptlocalität reducieren, in der Art, daß das Haus des Dichters Agathon, vor welchem der erste Act spielt,* auf einer Seite des Theaters angenommen wird, im zweiten Act dagegen der Hintergrund als der Tempel der beiden Göttinen sich öffnet, im dritten Act dieser wieder sich schließt und die Handlung nun auf der entgegengesetzten Seite spielt, wo Mnesilochus als Gefangner angebunden wird, als außerhalb des Tempels, auf dem Vorplatz und an der Straße gedacht. Der Chor erscheint mit dem zweiten Act als die Versammlung der Frauen im Tempel; im dritten, wo er zwischenein seine Lieder singt, stand er wohl in der Orchestra, für uns kann man sich vorstellen, daß man die Lieder vom Tempel heraus singen hört.

Erster Act. Euripides soll dem System gemäß verhöhnt werden, man nimmt aber gelegentlich noch eine Fliege mit demselben Klatsch und so stehen wir hier vor dem Hause des Dichters Agathon, den

bekanntlich unser Wieland zum Mittelpunct seines athenischen Romans gemacht hat (er hat ihn mit Euripides Jon combiniert). Wir treffen Euripides in Gesellschaft seines Schwiegervaters Mnesilochus; jener ist beunruhigt weil er erfahren hat, die Weiber beim Thesmophorienfest versammelt führen etwas wider ihn im Schild und werden einen Volksbeschluß fassen; er denkt den Dichter Agathon zu vermögen für ihn zu wirken. Der Einleitungsdialog ist ebenso geistreich als interessant für unsern Dichter; er läßt den Euripides erklären, wie das Sehen die erste schönste Gottesgabe sei, nachher komme das Hören. Das ist aber Aristophanes Ansicht, nicht die des Euripides; zu allen Zeiten hat der Realist so entschieden; man erinnere sich wie Göthe sein Leben lang den Gesichtssinn vergöttert hat; der Idealist muß das Gehör, als das Organ der Intelligenz höher stellen; so entscheidet gewöhnlich Calderon den Streit der Sinne in seinen Autos. Man kann das auch den Gegensatz der antiken und romantischen Weltanschauung nennen. Für den alten Mnesilochus sind diese Theoreme natürlich böhmische Dörfer und das ist der Humor der Sache. Agathon wird als ein weichlicher weibischer Mensch und Dichter geschildert, sein Diener tritt heraus auf der Straße Stille zu schaffen, weil sein Herr in einem Zwiegespräch mit den Musen begriffen sei, d. h. dichten wolle. Mnesilochus verhöhnt des Dieners Pathos, und zwar auf's unanständigste. Agathon wird auf der Maschine (ἐγκυκλημα) herausgedreht und erscheint dichtend, die Musen singen unsichtbar einen Chor dazwischen. Agathon erklärt seinen weibischen Aufzug daraus, daß er eben eine Weiberrolle dichten wolle. Euripides bittet nun, er möge so weibisch für ihn in der Weiberversammlung sprechen; dieser schlägt es aus mit einem Vers aus Euripides Alceste, wo deren Vater dem Admet erwidert: „Dich freut das Licht und den Vater soll's nicht freuen auch?" Nun soll Agathon wenigstens seine Weibertracht dazu leihen, die dem sich anbietenden Mnesilochus angelegt wird, dem Euripides den Bart und den Leib rasiert. Agathon geht und Mnesilochus wird instruiert vor den Weibern zu sprechen. Nun hört man aus dem Tempel den Gesang der Weiber, Euripides geht und Mnesilochus redet eine Dienerin an, die ihm nachtreten soll während er über die Straße in den Tempel geht.

Zweiter Act. Der Tempel erscheint im Hintergrund geöffnet, und

der Chor der Frauen versammelt. Heroldsruf und Gebet. Die Volksversammlung wird nach den Formen abgehalten; Reden gehalten; Anklage wider Euripides den Verlästerer des Geschlechts. Nun tritt Mnesilochus, nicht sonderlich übereinstimmend mit seinem vorherigen Character, wo er dem Euripides gegenüber als alter Fasler erscheint, mit einer fein angelegten Vertheidigung des Dichters auf. Da er aber dabei arg auch auf die Weiber loszieht, kommen diese natürlich in Aufruhr und wollen eben auf ihn losgehen, da erscheint von außen Kleisthenes. Dieser Athener wird von Aristophanes immer als ein Weichling und Feigling gebrandmarkt und die Satire liegt hier darin, daß ihn die Weiber in ihre Versammlung als wie ein wirkliches Weib zulassen. Er verräth ihnen nun, Euripides habe einen Mann in die Versammlung eingeschwärzt; der Verdacht fällt natürlich auf Mnesilochus, Kleisthenes inquiriert ihn, er entschuldigt sich mit Pissen[1]), wird aber erkannt, ausgekleidet, was natürlich zu Zoten führt; Kleisthenes geht, ihn den Prytanen zu denuncieren; eine Frau wird jenem zur Wacht gesetzt; die Frauen tanzen und singen jezt im Chorus, wieder ein „Suche-Chor" nach verborgnen Männern; inzwischen hat Mnesilochus einer Frau ihr Wickelkind geraubt und flüchtet auf den Altar; es soll ihm Geißel sein und er droht, es zu tödten, aber das Kind erweist sich bald als ein Weinschlauch. Nun sinnt er auf Befreiung durch Euripides; er denkt an dessen Palamedes, wo ein Schiffbrüchiger auf Bretter Nothzeichen macht und wirft solche beschriebene Schindeln in das Publicum. Nun tritt aber der Chor mit der Parabase ein; sie ist der Handlung angepaßt, sofern sie das Weibergeschlecht vor dem Männerpublicum entschuldigt und herausstreicht.

Dritter Act. Der Tempel im Hintergrund ist jezt wieder geschlossen und Mnesilochus erscheint an der Seite der Bühne von seiner Schildwachtfrau bewacht. Der dritte Act ist nun den Versuchen des Euripides, Mnesilochus zu befreien, gewidmet; er ist allerdings die Consequenz aus dem vorhergehenden, aber nicht mit derselben drastischen

1) Dabei das Wort: weil ich gestern Kresse καρδαμα gegessen. Worauf der Einwurf τι καρδαμιζεις; was kressest du? Wie Shakspeare's Wort im Romeo: proud me no prouds, ein grammatischer Witz, den die englische Bühne von da an unendlich wiederholt. Doch findet sich schon im alten Richard III. vor Shakspeare: foe me no foes!

Kraft geschrieben, denn der wirkliche Zweck wird hier nur spielend verfolgt; es ist dem Dichter hier einzig darum zu thun, Euripides Tragödien zu parodieren, wie es schon mit jenem Palamedes angedeutet wurde. Nun will es Mnesilochus mit der Helena versuchen, die wir in Aegypten aufgehoben wissen; die Schildwache faßt sogleich Argwohn, wie jener anfängt, Verse aus der Helena zu citieren und zu verhunzen; Euripides findet sich alsbald ein als Menelaos, der seine Frau abholen will; er spricht in seinen eignen Versen; die Schildwacht läßt sich natürlich nicht auf die Illusion ein und treibt den Dichter mit der Fackel davon, wie eben der Prytane mit einem Scythen-Stadtsoldaten ankommt. Lezterer muß nun den Mnesilochus in ein Halsbrett an den Pranger stellen und bei ihm als Schildwacht stehen. Nun folgt wieder ein Chortanz und Lied dazwischen, das das Thesmophorienfest fortsetzt und mit der Handlung nichts zu schaffen hat. Nach diesem ist Mnesilochus mit dem Scythen allein auf der Bühne. Der Scythe spricht gebrochen griechisch als ein Fremdling; diß ist theils durch mangelhafte Flexionen, theils dadurch erreicht, daß derselbe statt der griechischen Aspirate (φ, χ, ϑ) die Mutä (π, κ, τ) ausspricht. Voß hat diß in den halbdänischen Dialect der Angeln im nördlichen Schleswig übertragen, Droysen und Seeger in eine Art Französisch-Deutsch, etwa wie Franzosen und Italienern das ch und th fehlt oder einem Sslawen das f und th, oder beiden unser h. Nun kommt Euripides auf der Flugmaschine als Perseus angeflogen und Mnesilochus wirft sich an seinem Pfahl alsbald in die Rolle der Andromeda. Als solche heult er ein Klagelied, indem er sein persönliches Mißgeschick damit verwebt, Euripides aber versucht es zuerst, in der Rolle der Echo den Scythen zu überlisten; er sagt, ein Jahr früher hab' ihm die Tragödie mit dieser Rolle gedient; man vermuthet, daß in Euripides Andromeda die Echo die Klagen der Heldin nachgesungen hat und diß Motiv wird hier natürlich durch Wiederholungen übertrieben und lächerlich gemacht. Ich erinnere nur daran, daß auf der neuen Bühne dieses Motiv Calderon in seinem Echo und Narcissus auf eine wahrhaft bewunderns-würdige Weise ausgebeutet hat. Hier aber besteht der Witz darin, daß der Scythe durch die Echoklänge confus wird und ein altes Weib in der Nähe glaubt, die ihm seinen Gefangenen wegstehlen wolle. Die List führt aber zu keinem Resultat und Euripides zeigt sich jezt auf

seiner Flugmaschine als wirklicher Perseus. Da Mnesilochus als Jungfrau angeredet wird, so bringt der Scythe garstige Zoten an, peitscht aber den Perseus gleichwohl davon.' Jezt kommt wieder ein kurzer Chorgesang dazwischen, nach dessen Schluß Euripides die Weiber anredet und mit ihnen parlamentiert, er verspricht in Zukunft sich zu bessern, wenn sie ihm den Schwiegervater loslassen. Der Chor ist seinerseits geneigt, ihm zu vergeben, mit dem Scythen müsse er aber den Handel selbst abmachen, worauf der Chor geht. Unmittelbar tritt jezt Euripides als Kupplerin auf und bringt einen Flötenspieler und eine hübsche Tänzerin mit; durch leztere wird der Trabant verführt; während er mit der Tänzerin beiseite geht, macht Euripides den Mnesilochus los und sie entfliehen; der zurückkommende geprellte Scythe wird dann vom Chor verspottet, womit es schließt. So ist die Intrike zu Ende geführt und aufgelöst.

Wir haben an diesem Stück ein sprechendes Monument, wie Aristophanes von seinem Parteistandpunct den Gegner Euripides systematisch verfolgte und mißhandelte, und die Wirkung dieses Verfahrens konnte wohl nicht ausbleiben. Wir wissen das Jahr nicht, in welchem der Tragiker sich genöthigt sah, seine Vaterstadt zu verlassen; es muß jedenfalls bald nach diesem Stück geschehen sein; denn Euripides hielt sich, wie es scheint, noch mehrere Jahre theils in Thracien, theils in Macedonien auf und schrieb höchst wahrscheinlich dort an seinen berühmtesten Stücken, die, wie wir wissen, nach seinem Tod auf die athenische Bühne kamen. Dieser aber erfolgte nur vier Jahre nach Aufführung unsrer Thesmophoriazusen; es wird erzählt, sein edlerer Rivale Sophocles habe ihn mit Anstand betrauert, sei aber selbst bald darauf in hohem Alter gestorben. Diese Verhältnisse müssen wir in's Auge fassen, um jezt das folgende Hauptwerk zu verstehen, welches nur Ein Jahr nach dem Tode jener beiden Tragiker auf die Bühne kam.

9. *Βατραχοι.* — **Die Frösche,** für uns etwa: **die Poetenwage.**

Der peloponnesische Krieg und die athenische Democratie gingen ihrer Erschöpfung und ihrem Ende entgegen. Diese politische Auflösung läßt aber unser sanguinischer Dichter beiseite liegen, um sein

Publicum ganz mit dem literarischen Interesse zu beschäftigen; nur in den Parabasen und am Schluß spielt unser Stück in die Politik, in die Noth der Zeit hinaus. Den Athenern war ihr Lieblingsdichter Euripides gestorben, den Aristophanes eben darum noch im Tode haßt. Sophocles hatte sich vorher ausgeschrieben, Euripides dagegen war gewaltsam verjagt und in voller poetischer Zeugungskraft gestorben, obwohl auch er siebenzig Jahr alt wurde (Sophocles wurde neunzig). Man hat es nun unsrem Dichter als eine große Feinheit ausgelegt, daß er in seiner beabsichtigten Erniedrigung des Euripides den Sophocles beiseite gestellt und ihm den Äschylus gegenübergesetzt habe. Diß ist aber nicht der Fall; Äschylus ist der Grundpfeiler seiner altgläubigen Partei und der reinste Gegensatz des sophistisierenden Euripides; er brauchte ihn schlechterdings, um den Contrast recht grell zeichnen zu können. Sophocles gehörte auch zu dieser Partei, wäre ihm aber für seinen Zweck absolut hinderlich gewesen. Aristophanes fühlte sehr richtig, daß das Element des weichen sentimentalen, das er in Euripides bekämpfen mußte, nur dem Äschylus fehlt, seinen eigentlichen Ursprung auf der Bühne aber durch Sophocles genommen und in Euripides sich nur kunstvoller und glänzender entfaltet hatte. Es ist also keineswegs in diesem Stillschweigen ein zartes Anerkennen von Sophocles Hoheit, sondern die pure Verlegenheit zu erkennen, die von einer Sache nicht zu sprechen wagt, um sich nicht zu verschnappen.

Die Frösche sind jedenfalls wieder ein Hauptwerk. Wenn man die Vögel als die Mitte und den Gipfel der aristophanischen Poesie betrachten kann, so bilden die Frösche das directe Gegenstück gegen die Wolken; eine persönliche Partei-Satire und Invective. Wie dort der Namen Socrates herhalten muß, um die Sophistik, die Wissenschaft zu verhöhnen, so wird hier die neue Richtung der Zeit, die Aufklärung, in ihrem poetischen Repräsentanten Euripides aufgefaßt, um im Contrast mit Äschylus an den Pranger gestellt zu werden. Man muß dabei gestehen, daß den Dichter sein Dichter-Interesse über das Partei-Interesse hinaus geführt hat, das heißt unser Poet war glücklicherweise Egoist genug, um sein Stück so anziehend und gut wie möglich zu machen, selbst auf die Gefahr, seiner Partei zu schaden, und diß brachte zuwege, daß er, um den Contrast beider Dichter recht handgreiflich fühlbar zu machen, nicht nur die Manier des Euripides sondern auch

die des Äschylus übertreiben und auf die Spitze stellen mußte. Äschylus erscheint hier in der That lächerlich, nur um den Euripides noch ein wenig lächerlicher zu machen. Er hat sie beide parodiert und das macht die innere Wahrheit und Vortrefflichkeit des Stückes aus.

Dramatisch betrachtet verfolgt das Stück einen einheitlichen Zweck, zerfällt aber in zwei oder eigentlich drei ziemlich gleich lange Partieen. Das Thema war, Dionysos, der Gott des Schauspiels, in dessen Theater die Athener sich versammelten, trauert über den Tod der classischen Poeten und die Mittelmäßigkeit der Epigonen, er will einen der Todten aus dem Hades zurückholen. Die Griechen hatten noch nicht das Bewußtsein, daß ein classisches Werk für alle Zeit geschrieben ist; sie hatten die tragische Kunst vor sich heranwachsen sehen, jeden Dichter mit seinen eignen Werken vor dem Publicum wettkämpfend, und stellten sich natürlich vor, das sollte für immer so fortgehen; sie begriffen nicht, daß eine Kunstform, wenn sie ihre Vollendung erreicht hat, sich erschöpft und zur Manier wird, ja den Anfang dieser Erscheinung tadelt eben Aristophanes an Euripides, es war aber eine Naturnothwendigkeit. Dionysos will also einen Dichter aus dem Hades holen und damit ist die erste Hälfte des Gedichts gegeben; das hat Aehnlichkeit mit dem Frieden, wo der Held des Stücks im ersten Theil in den Himmel fliegt, um den Frieden zu holen; diese Höllenfart des Dionysos ist aber noch anziehender, weil sie in der Literatur viel classische Nachfolger hat; sie hatte in der Mythologie auch ihre Vorbilder, Heracles, Theseus, Orpheus waren in die Unterwelt gestiegen; auch die christliche Mythenbildung befaßte sich mit diesem Gegenstand und die lezte classische Höllenfart haben wir in dem epischen Gedicht Dante's, der den Heiden Virgil zu seinem Führer in die Unterwelt wählt. Aufgefallen ist bei unsrem Stück auch der Umstand, daß der Dichter den Gott Dionysus oder Bacchus, den Schutzpatron seiner eignen Kunst hier geradezu lächerlich macht und als einen Feigling und verkleideten Betrüger darstellt. Dabei ist aber nicht zu vergessen, daß Bacchus kein heroischer, sondern immer ein weichlicher weibischer Gott ist, und daß das Theater in seinem Ursprung ja ein Possenspiel war; der Comiker mußte also den Gott in seiner Schwäche darstellen.

Der erste Act oder die Höllenfart des Dionysos hat nun folgenden Verlauf. Die Scene wird man sich möglich verfinstert vorstellen müssen,

was freilich die griechische Bühne nicht real darstellen kann, da sie am Tageslicht spielt; der Zuschauer darf sich nämlich durchaus an keine bestimmte Localität erinnern, von wo er ausgeht, vielmehr wird durch den ersten Act hindurch die ganze Reise von der Oberwelt bis in den Hades vollbracht, ohne daß die Personen jemals die Scene verlassen. Dabei müssen natürlich allerlei symbolische und tradizionelle Hilfsmittel zur Maschinerie benützt werden. Es ist ungefähr wie auf dem indischen Theater, wo die Leute auf und ab spazieren und nachher sagen, sie haben jezt eine große Reise zurückgelegt, es ist diß die Kindheit der scenischen Kunst, die eine epische Succession vor die fixierte Anschauung zu stellen versichert. Dionysos tritt also auf in seiner gewöhnlichen Tracht, einem weibischen Safrankleide mit den Cothurnen der Tragödie, die auch Weiberschuhe sind. Weil aber der närrische Gott gehört hat, Heracles sei auch einmal in die Unterwelt gestiegen, um den Cerberus heraufzuholen, so braucht er die List, sich als Heracles zu verkleiden und zieht über sein Kleid die Löwenhaut des Halbgottes und führt eine Keule wie dieser. So erscheint er alsbald comisch und lächerlich. Sein Diener, der ihn begleitet, heißt Xanthias; es ist eigentlich sein gewöhnlicher Genosse Silenus, und reitet wie dieser auf einem Esel, hat sich aber seltsam hiezu das Reisegepäck auf die Schulter geschnallt. Der Grund ist eigentlich, um das gewöhnliche Comödienmotiv zu verhöhnen, wo der Diener über schwere Lasten klagt. Nachdem dieser Spaß abgenützt, wird der Esel verabschiedet und man fingiert, die beiden Reisenden stoßen auf der Straße an das Wohnhaus des Heracles, den sie herausrufen. Heracles kommt und bricht in helles Gelächter über seine Caricatur aus. Dionysos erklärt, er habe eine Sehnsucht, den Euripides zu holen; Dionysos ist also das personificierte Athener Publicum, nicht der Dichter selbst. Dabei werden dann gleich einige gesuchte Metaphern des Euripides lächerlich gemacht. Heracles soll den Gott über die Reise nach dem Jenseits belehren; was man für Wirthshäuser unterwegs antreffe u. s. w. Heracles sagt nun einfach, um schnell in den Hades zu kommen, sei der nächste Weg sich zu henken, zu vergiften oder von einem Thurm zu springen. Dionysos will den Weg wissen, den er gegangen. Der sei weit, über den Acheron setze ihn Charon, dann kommen Sümpfe, wo die Sünder zur Strafe sich wälzen; dieses Motiv hat besonders Dante breit ausgemalt; dann

werde er in's Elysium kommen, wo diejenigen selig wandeln, welche auf Erden die heimliche Feier der eleusinischen Geheimnisse treu bewahrt und gehalten; diese Mysten oder Geweihten bilden nachher den Chorus. Diese werden ihm den Weg zu Pluto weisen. Sie verabschieden sich. Nun folgt eine Scene, welche das unvorstellbare des Wegs zu den Todten äußerst sinnreich in die Erinnerung stellt; Xanthias will nämlich das Gepäck nicht weitertragen, da bringt man just einen Leichenzug des Wegs und da der Todte natürlich auf dem Wege zum Hades begriffen ist, so will Dionysos die Bagage so mit Gelegenheit spedieren; der Todte verlangt aber zu viel Porto und der Handel zerschlägt sich; gleich darauf stehen wir am Höllensumpfe und Charon ist auch schon mit dem Nachen da. Er will den Dionysos übersetzen aber keinen Knecht; der könne um den See herum laufen; Dionysos muß mitrudern. Nun kommt eine zweite geniale Erfindung; während der Ueberfart singt der Chor der Frösche von unten, wahrscheinlich unsichtbar, mit dem bekannten Refrain brekekex koax, koax! Daß diese Frösche den Höllensumpf sinnlich vorstellen, ist gewiß die Hauptsache; man hat nebenher auch noch daran gedacht, daß das Bacchustheater unter der Acropolis in den sogenannten Sümpfen stand (ἐν λιμναις), wo also Frösche zu Hause waren. Ueberflüssig haben andre unter den Fröschen auch noch die lebenden schlechten Dichter verstanden, was den plastischen Effect nur stören würde. Nachdem Gesang und Fart zu Ende, wird Charon bezahlt und Xanthias ist inzwischen um den See herum wieder bei seinem Herrn angelangt; Dionysos fragt ihn, ob er im Sumpf die Sünder gesehen, wobei der Diener comisch auf's Publicum sieht und sagt, er sehe sie noch. Nun werden sie durch das Schreckbild die Empusa geängstigt, wobei sich, wieder aus der Illusion heraus, Dionysos zu einem vorn unter den Zuschauern sitzenden fetten Dionysospriester flüchtet. Gleich darauf wird ein Schauspieler lächerlich gemacht, der kurz vorher das Wort γαλήνη Windstille so abgesetzt hatte, daß die Zuhörer den Accusativ γαλῆν ein Wiesel verstanden. Jezt läßt sich Flötenton und Fackelglanz vernehmen, der Chor der Mysten naht, welche den bleibenden Chor des Stücks bilden.

Bis hieher macht das Stück einen außerordentlich spannenden, die Phantasie erregenden Eindruck, die Reise in's Jenseits kann unmöglich sinnreicher vor die Sinne gestellt werden, als durch diese

Künste des Dichters. Mit dem Mystenchor fällt aber das Stück für uns gänzlich ab, weil uns nicht wie dem Griechen diese eleusinischen Feierzüge eine gewohnte Erinnerung und Anschauung sind. Auf den Chorgesang folgt alsbald die Parabase, welche bereits auf politische Dinge der Gegenwart anspielt. Die Mysten weisen den Dionysos zum Haus des Pluto und damit ist die eigentliche Höllenreise beschlossen; es folgen jezt einige Uebergangsscenen zum dritten Theile. Dionysos klopft am Haus und Äacus, der sonst als einer der Richter der Unterwelt genannt wird, tritt hier zum Thürhüter des Pluto degradiert heraus. Äacus, der den Dionysos für Heracles ansieht, empfängt den Cerberusdieb mit einem Hagel von Schimpfworten, so daß der Gott vor Angst Diarrhöe bekommt; Aacus ist fort und Dionysos beredet den Xanthias, an seiner statt die Heraclelöwenhaut zu tragen; sie kleiden sich um. Nun kommt eine Magd der Persephone die dem Heracles wohl will und ihm die besten Bissen und Mädchen verspricht; nun will natürlich Dionysos wieder Heracles sein. In der That spielt hier der Gott die Rolle, die wir dem Harlekin zugetheilt zu sehen gewohnt sind. Der in der Orchestra noch gegenwärtige Chor der Mysten lobt Dionysos Klugheit. Nun kommen zwei Hades-Wirthinen, welche den Heracles anpacken, weil er sie bestohlen und beraubt habe. Der bereits gestorbene Cleon soll den Missethäter dafür strafen. Nun bittet Dionysos abermals den Xanthias, die Rolle zu tauschen; da kommt Äacus mit zwei Knechten zurück, um sich zu überzeugen, welcher der Gott sei; er läßt nämlich beide prügeln, und sie wollen sich beide verstellen, daß sie als Gott es nicht schmerzlich empfinden, aber beide heulen dennoch unter den Schlägen. Da er's nicht herausbringt, jagt er sie zu Pluto hinein. Diese Scene ist allerdings in der Entwürdigung des Gottes über jedes Maß hinausgeführt; wenigstens mit diesen Mitteln hat Aristophanes die Altgläubigkeit gewiß nicht sonderlich gefördert. Nun wieder Chor und Parabase. Diese spricht von der Wiederherstellung der Democratie, nachdem die Vierhundert verjagt waren. Nun folgt noch eine Scene, welche die unmittelbare Einleitung zum dritten Theil macht; Dionysos ist jezt bei Pluto, und während das folgende vorbereitet wird, treten die Diener Äacus und Xanthias heraus, sich über ihre Herrn zu unterhalten. Diß ist eine echte Lustspielscene zweier Hausknechte, die ihr Gewerb loben. Die

dramatische Entwicklung hätte hier durchaus gefordert, daß Dionysos sich bei Pluto eingeführt und die Unterhandlung mit Äschylus und Euripides eingeleitet worden wäre. Das alles wirft aber unser Possenschreiber beiseite und stellt es gar nicht dar, weil er sah, daß ihm sonst sein Stück zu lang geworden wäre. Er läßt also alles ganz kurzweg die Bedienten erzählen. Es sei im Hades Sitte daß ein verdienter Mann in seiner Kunst den Thron einnehme und so besitze Äschylus längst den tragischen; dem Sophocles hätte er ihn gern abgetreten, aber Euripides fordre ihn von Rechtswegen für sich und darüber sei der alte Herr wild erbost. Pluto habe aber dem Dionysos das Richteramt übertragen; beider Poesie soll abgewogen werden. So ist also der lezte Theil oder die Schlußscene unsres Stücks völlig angekündigt und nach einem kurzen Chorgesang werden wir mit Einem Schlag in den Wortwechsel hineinversetzt. Diese Verhandlung beginnt also gerade so unmotiviert und dramatisch so unvorbereitet wie in den Wolken die Verhandlung zwischen der alten und neuen Redekunst; das ist eben der desultorische Character des Possenspiels, das sich vorn herein die willkürlichsten Episoden erlaubt, in der Entwicklung aber wieder die nothwendigsten Verbindungsglieder willkürlich überspringt. Es ist bloß um die Knall-Effecte zu thun.

Da Pluto noch nicht selbst auftritt, so spielt das Stück hier zwischen Euripides und Äschylus als Streitenden und Dionysos als Richter, der Chor bildet das passive Publicum. Es ist jezt ein rein litterarisches Wettgefecht. Daß die beiden Dichter sich vor allem in ihren Characteren schimpfen versteht sich. Dann singt der Chor die Musen herbei. Äschylus betet zur mystischen Demeter, Euripides als Sophist zum Äther und der Rhetorik, wie Socrates zu den Wolken. Der Kampf ist natürlich nicht methodisch gründlich, sondern völlig abrupt und comisch gedacht. Euripides erster Vorwurf, Äschylus lasse seine Personen halbe Stücke durch stumm dasitzen, und dann in einem tönenden Wortschwall losbrechen. Er Euripides habe democratisch auch die niedern Stände sprechen lassen, — der Ursprung des romantischen Schauspiels. Da bricht Äschylus aristocratischer Stolz los; er beruft sich auf den Effect seiner Stücke, die durch heroische Kraft die Nazion in ein Heldenvolk umgewandelt haben, und es ist ein großes Glück für uns, daß er sich dafür auf zwei uns erhaltene Stücke, die Sieben vor

Theben und die Perser beruft, die ich oben schon als den Ursprung des historischen Schauspiels bezeichnet habe. Er sagt ferner er habe keine verbuhlten Weiber geschildert, was ihm Euripides heimgiebt, ja von der Aphrodite wiss' er freilich nichts. Aber Euripides habe nur unsittliche Weiber geschildert und Ehbrecherinnen (die Clytämnestra wird weislich verschwiegen). Nun kommt Euripides auf die Prologe; die des Äschylus seien unklar; er citiert welche und es kommt sogar zu grammatischen Erörterungen, die freilich nicht gründlich sind. Der Gott Dionysos macht sich dagegen durch gründliche Thorheit bemerklich in seinen Urtheilen. Nun behauptet Äschylus, Euripides Prologe seien so hausbacken und gemein, daß man jede erste Vershälfte mit einer gemeinen zweiten Hälfte ausfüllen könne, wie etwa: Und verlor sein Schminknäpfchen; das wird an vielen Prologen probiert und gelingt zu Euripides Schrecken. Nun kommt ein andres Manöver. Euripides giebt einige Gesänge in äschyleischem Styl zum Besten, diese sind mit großer Kunst, ein Mischmasch von Bombast, aus seinen Werken zusammengelesen; das erste Stück wird lächerlich durch den einförmig klagenden Refrain, das zweite noch lächerlicher durch den Refrain φλαττοθρατ, der unsrem trallera fifallera entspricht, was er für volksthümlich ausgebe. Aber Äschylus läßt sich jezt statt der Leier von einem alten Weib mit einem Rasseltopf begleiten und singt ein Lied in Euripides Manier, die ebenso kunstreich parodiert ist; es wird mit melodischen Worten das allergemeinste aus dem Leben dargestellt, wie einem Weib ihr Gockel gestohlen ist; auch die moderne Musik wird verhöhnt, namentlich Triller die auf einer Silbe verweilen. Diese beiden Parodieen bilden eigentlich die Spitze des Gedichts, nun wird aber noch ein Bühnenspiel gebracht, eine große Wage, jeder Dichter soll Verse hineinwerfen, um sich im Gewicht der Worte zu überbieten, damit so wie Dionysos weislich bemerkt, die Poesie auf der Käsewage gewogen werde. Das wird so bewerkstelligt, jeder Dichter hält eine Wagschale fest und spricht nach dem andern seinen Vers, dann ruft Dionysos Cuckuk, sie lassen los, und die Wage senkt die eine Schale, was natürlich auf der Bühne leicht zu bewerkstelligen war. Hier gewinnt Äschylus immer, die Entscheidung wird aber immer äußerlich aus lächerlichen Wortspielen, nämlich aus schwer gewichtigen D i n g e n die genannt werden, abgeleitet. Endlich sagt Äschylus, Euripides soll

mit Weib und Kind und Kephisophon in die Wagschale steigen, er wolle ihn mit zwei Versen in die Luft schnellen. Da erklärt Dionysos, zum erstenmal ganz klug und wahr, er entscheide nicht, er möge es mit keinem verderben, den einen achte er, den andern liebe er, und nun tritt endlich Pluto auf, und sagt, wenn er seinen Zweck erreichen wolle, müsse er wählen. Da fällt das Gedicht in die Politik. Jeder Dichter soll sagen, was er von Alcibiades, dem damals auf's neue Verbannten, halte. Euripides haßt ihn, Äschylus meint, villeicht politisch richtig, man soll sich ihn gefallen lassen, wie er sei. Dionysos will weitern politischen Rath, Euripides meint, in ziemlich geschraubten und undeutlichen Worten, der Staat sollte einer andern Partei als der herschenden sich anvertrauen, also das System wechseln. Äschylus, der sich lange zu reden weigert, kommt auf Themistocles Wort zurück, die Stadt soll sich auf ihre Flotte verlassen. Nun soll sich Dionysos entscheiden; Euripides sagt, er hab' ihn zu wählen geschworen, Dionysos aber antwortet ihm mit einem Vers aus dem Hippolytos: „Die Zunge schwur, doch" wähl' ich mir den Äschylus; und da Euripides ihm als Gestorbenem es als Schmach aufbürdet, citiert er ihn wieder: „Wer weiß denn ob das Leben nicht gar Sterben ist." Pluto will ihnen nun vor der Abreise noch ein Gastmahl geben. Der Chor spricht ein bissiges Wort wider Socrates, dann kommen sie vom Gastmahl zurück, Pluto nimmt von Äschylus Abschied und giebt ihm zur Begrüßung Stricke an verschiedne Demagogen mit, die er bald herunterschicken soll, in die Unterwelt. Äschylus sagt, den tragischen Thron soll in seiner Abwesenheit Sophocles einnehmen, den er als ebenbürtig anerkenne, niemals aber Euripides. Der Mysten-Chor geleitet nun mit den Fackeln den Äschylus nach der Oberwelt, womit es schließt.

Der lezte Theil bekommt durch die politischen Parteien einen trüben politischen Hintergrund, auch ist der Mysten-Chor ziemlich äußerlich gestellt und Dionysos gar zu sehr aufgeopfert. Der literarische Streit der beiden Tragiker ist aber ganz vortrefflich und enthält in seinem Contrast und der Characteristik villeicht das beste von Critik was uns aus dem Alterthum über die griechische Kunst erhalten ist. Ich scheue mich nicht auszusprechen, daß diese Characteristik des Äschylus und Euripides viel tiefere Gedanken enthält, als alles was in Aristoteles Poetik über die griechische Tragödie ausgesprochen ist; denn diß

betrifft fast durchaus Aeußerlichkeiten, auf welche die Modernen ganz übertriebenen Werth gelegt haben.

10. Ἐκκλησιάζουσαι. — Die Volksversammlung der Weiber, oder etwa: Die verkehrte Welt. — Ein Bruchstück.

Wir kommen jezt zur lezten uns nur theilweise erhaltenen alten Comödie. Es ist im Staat inzwischen anders geworden. Die oligarchische Partei, zu der Aristophanes gehörte, hatte die Democratie freilich überwunden, aber nicht eben in ihrem Sinn, die politische Freiheit ging überhaupt verloren und damit war auch die eigentliche Kraft der alten Comödie gebrochen, die politischen und persönlichen Anspielungen wurden gefährlich; die altgläubige Partei gewann einen Sieg, sofern sie sechs Jahre nach der Aufführung der Frösche den Socrates beseitigte; alles das aber rührte unsern Sanguiniker wenig; seine Poesie erschöpfte sich nicht, weil sie nicht auf die Freiheit und nicht auf die Bildung basiert war, sondern auf die Sinnlichkeit. Statt der Demagogen nahm er jezt die athenischen Spießbürger als comische Maske vor und das ewig lebendige Thema blieb die Geschlechtslust; so entstand sein drittes Weiberstück, sieben Jahre nach Socrates Tode geschrieben. Die Athener warfen sich jezt auf politische Träume von phantastisch-radicaler Natur, die Sophisten wie später Plato stellten das Ideal eines ganz a priori construierten Staates auf, und unter diesen Problemen kam auch das immer wiederholte einer allgemeinen Gütergemeinschaft, und wie unser sinnlicher Dichter natürlich hinzufügt, Weibergemeinschaft zur Sprache. Wie sein Schlaraffenland in der Vogelrepublik, so stellt er jezt eine verkehrte Welt dar, wo die Weiber das Regiment führen; die Alten hatten schon an der Amazonen-Republik einen ähnlichen Mythus. Also je weniger Politik, desto mehr Sinnlichkeit; der Patriot geht vollends in dieser Genußsucht unter.

Dieses Stück ist uns aber in einer traurigen Gestalt überkommen, die unsre Uebersetzer zum Theil ganz übersehen haben. Ueberschaut man das Ganze, so ist klar, nur die ersten Theile sind einigermaßen vollständig erhalten, Lücken auch in ihnen. Die zweite Hälfte des Stücks sind abgerißne Fragmente, zum Theil auseinander gerissen und die Scenen verschoben. Die Personen der ersten Hälfte kommen

gar nicht wieder, sondern ganz andre. Wir wollen versuchen nachzuweisen, wie das Stück ursprünglich wird ausgesehen haben. So weit wir darüber urtheilen können, lassen sich zwei völlige Acte unterscheiden, von zwei andern zerrissene Bruchstücke, aus einem lezten eine bloße Episode.

Der erste Act scheint vollständig. Er beginnt wie die meisten Aristophanischen Stücke am frühen Morgen, dißmal aber so früh, daß der ganze Act noch bei völliger Nacht spielt. Diß kündigt sich sogleich darin an, daß eine Bürgerin niedern Standes, Praxagora, aus ihrem Hause tritt und ihre Lampe oder Laterne anredet, die sie in der Hand hält; andre meinen die Lampe hange an der Wand was aber keinen Sinn giebt, da die andern Weiber nachher ebenfalls mit Laternen auftreten und man doch an eine athenische Straßenbeleuchtung zumal am frühen Morgen gewiß nicht zu denken hat. Mit der Anrede verbindet der Dichter aber eine Parodie des längst verstorbnen Euripides und seiner Prologe, indem die Genealogie der Lampe erzählt werden soll. Es handelt sich aber um eine Verschwörung der Weiber, die sich in Männerverkleidung bei ihr einfinden wollen. Der Plan ist, am Morgen sich in Masse so in die Volksversammlung einzuschleichen, das Männergeschlecht an Stimmenzahl zu übervortheilen und die Staatsgewalt in die Hände der Weiber zu bringen. Die Frauen finden sich nach und nach als Chorus ein. Sie binden sich nun die falschen Bärte um und halten eine Probe der Volksversammlung, wie sie sich dort betragen und sprechen wollen. Die Weiber können sich in die Rollen nicht finden und machen immer Böcke, aber Praxagora bringt das Ganze in Ordnung durch ihre Rede. Mit einem Chorgesang ziehen die Weiber ab in die Volksversammlung, ehe der Tag anbreche. Diesem Act ist nun ein comisches Nachspiel angefügt, das uns die nächtliche Scenerie äußerst lebendig macht. Blepyros, der alte Gemahl der Praxagora, ein gemeiner Bürger, hat seine Frau im Bett vermißt, ist aufgestanden, da sie aber seine Kleider weggenommen, hat er sich der Frau Mäntelchen und Schuhe angelegt und kommt so auf die Straße um seine Nothdurft zu verrichten, ein Motiv das völlig im Geschmack unsres Comikers ist. Während Blepyros niederhockt um sein Geschäft zu verrichten, sieht ein Nachbar zum Fenster heraus und fragt was er da mache und warum er das Frauenkleid anhabe,

was er wohl in der Demmerung sehen wird. Der Alte, in seiner Arbeit, erzählt die Geschichte und dem Andern ist die Frau ebenfalls durch; er verschwindet, Blepyrus aber leidet an Verstopfung und während eines comischen Selbstgesprächs über dieses Leiden schließt der Act. Man muß sich denken, daß ein Vorhang vorgezogen wird, da er so nicht abgehen kann.

Nun aber folgen im Text vier Verse, die nicht in den Zusammenhang passen; man könnte auf unsrer Bühne sich die Sache als comisches Motiv vorstellen, daß der Alte, wenn der Vorhang wieder aufgeht noch dahocke mit seiner Verstopfung; aber das ist nicht möglich, denn die Weiber sagten vorhin, die Volksversammlung beginne am Morgen und jezt ist sie schon vorbei, es ist also heller Tag, auch des närrischen Costüms unsres Alten wird weiterhin nicht mehr gedacht. Es müssen darum diese vier Verse unecht sein; offenbar sind drei davon aus der vorigen Scene mit dem Nachbar herausgefallen und der dritte, wo Blepyrus sagt, ich bin eben fertig und stehe auf, ist meines Erachtens von einem Abschreiber eingeflickt, um das folgende anzuschweißen.

Zweiter Act. Es ist jezt heller Tag und anzunehmen, Blepyrus habe sich in der Nacht wieder zu Bett gelegt und trete jezt in einem ordentlichen Rock aus dem Hause (er wird wohl noch einen zweiten besitzen), da trifft er seinen Freund Chremes, der aus der Volksversammlung heimkommt. Villeicht fehlt uns der Anfang des Dialogs, denn er beginnt etwas abrupt mit Blepyros Frage: Wo kommst du eigentlich her? Chremes erzählt nun den Verlauf der Volksversammlung; es war großes Gedränge, eine Masse blassen schusterähnlichen Volks habe sich vorgedrängt, und nach einigen schlechten Rednern sei ein bleicher Jüngling aufgetreten und habe den Vorschlag gemacht, das Regiment der Stadt einmal den Weibern zu überlassen, was er so treffend plausibel gemacht, daß jene Schusterschaar das andre Volk überstimmt habe. Die beiden Bürger schütteln die Köpfe darüber, trennen sich und gehen. Nun kommt der Chor der Frauen von der Volksversammlung zurückgeschlichen; sie demaskieren sich wieder und treten beiseite, Praxagora aber trifft unter der Thür auf ihren Gemahl; sie redet sich aus, in der Nacht habe sie eine Freundin zu ihrer Niederkunft rufen lassen und so habe sie in der Eile des Mannes Kleider mitgenommen. Sie stellt sich erfreut, wie sie von dem Mann

den neuen Volksbeschluß vernimmt. Der Weiberchor tritt in seiner Weibertracht wieder vor, als neugierig sich versammelnde Nachbarinnen, Praxagora setzt die Vortheile des neuen Regiments auseinander. Nun wird der reine Communismus und die Gütergemeinschaft gepredigt. Jeder muß sein Besitzthum dem Gemeinwesen ausliefern und der Staat sorgt für seine Bedürfnisse. Auch die Weibergemeinschaft soll sogleich eingeführt werden. Dazu das tolle Gesetz, wer junge schöne Weiber begehre, müsse vorher die alten und häßlichen zufrieden stellen. Des Abends aber werden gemeinsame große Festmahle veranstaltet, was offenbar an die spartanischen Sitten erinnert, denen diß Staatsideal zum Theil nachgebildet scheint, wie von der aristocratischen Partei des Dichters zu erwarten war. Praxagora erklärt schließlich, sie wolle jezt durch eine Heroldin das Vermögen der Privaten eintreiben lassen, dann die gemeinschaftliche Abendmahlzeit besorgen und zulezt dafür sorgen, daß die Weiber zu ihrem Rechte bei den Männern gelangen. Aus diesen Motiven müssen die folgenden Acte zusammengesetzt sein.

Bruchstück des dritten Acts. Zuerst wird wohl der Heroldsruf gestanden haben, der uns nicht erhalten ist. Dann kommen zwei auch nicht genannte Bürger, deren einer dem Beschluß gemäß sein Hausgeräthe abliefert, der andre ihn aber darob auslacht und die Gemeinde betrügen will, worüber sie in Wortwechsel gerathen. Sclaven sind mit der Geräthschaft beschäftigt. Während sie verhandeln, kommt die Heroldin wieder und ruft das Volk zur Abendmahlzeit zusammen. Der eine läßt seine Geräthe wegbringen und will den andern von der Mahlzeit ausgeschlossen wissen.

Bruchstück des vierten Acts. Diß Stück, das die Abendmahlzeit vorstellt, hat sich seltsamer Weise an den Schluß des Stücks verirrt, wo es die Ausgaben haben, eine Verkehrtheit, die keinem unsrer Philologen aufgefallen ist. Eine Magd der Praxagora kommt, schon ziemlich berauscht, und fragt den Chor, wo sie wohl ihren Herrn finde, ihn zum Essen zu holen; Blepyrus kommt dazu, dreißigtausende seien schon zum Essen versammelt, er soll den Chor auch gleich mitnehmen, auch für das Publicum sei gedeckt wenn es — nach Hause gehe. Die Chorführerin spricht eine kurze Parabase, Applaus erbittend, und im Tanz zieht der Chor ab. Zulezt wird als Compendium der ganzen Mahlzeit ein Speisezettel abgesungen, der aus einem sechs Verse langen

Compositum oder vielmehr pot-pourri besteht; es sind etwa 25 Wurzelwörter darin componiert, villeicht mit einiger Parodie auf die oft zu hart componierten Formen des Äschylus, die dieser Dichter noch mit der Sanskritpoesie gemein hat, was aber der feinere Sinn der Griechen später verschmähte, denn obwohl die mechanische Wortcomposizion ein Vorzug der indischen, griechischen und deutschen Sprache ist, dem der Römer und Sslawe nicht folgen kann, so ist doch Derivazion eine edlere Wortbildung und auf ihr beruht hauptsächlich die geistige Sprachbildung.

Fragment des fünften Acts. Nachdem das Gastmahl zu Ende und die Nacht eingebrochen, folgt noch die Collision der erotischen Verhältnisse, die Aristophanes natürlich nicht unbenutzt lassen konnte. Da aber die Hauptperson des Stücks und der Chor gar nicht mehr genannt sind, so kann diß bloß eine Episode des lezten Acts gewesen sein. Sie ist sehr unsauber und unappetitlich ausgeführt, um einen Jüngling, der in der Nacht sein Liebchen besuchen will, reißen sich dem Gesetz gemäß drei alte Weiber, immer eine häßlicher als die andre, die Bühne wird eine enge Gasse vorstellen müssen. Die Scene scheint aber bloß zerrißne Brocken zu enthalten; es verlohnt sich schwerlich der Mühe die unsaubern Partieen in Ordnung zu bringen. Mit einem comischen Epilog des verzweifelnden Jünglings schließt dieses Fragment.

Einige haben behauptet dieses Stück nähere sich dem allegorischen Character des Plutos, allein wirklich allegorisch ist kein Character darin. Der Mangel der Chöre und Parabasen in der zweiten Hälfte schreibt sich offenbar aus der fragmentarischen Gestalt her, wie wir es besitzen. In der kühnen phantastischen Anlage des Ganzen ist jedenfalls die ganze Kraft der alten Comödie erkennbar.

Aus diesen zehn Stücken können wir uns über die Natur des altattischen Possenspiels hinlänglich belehren. Wir fassen seine Characterzeichen noch einmal zusammen.

Das erste was uns ins Auge fällt ist die kühne phantastische Willkür der Anlage in den besten Stücken, wie es vorzugsweise die Vögel ausweisen, die nach Schlegels Vermuthung im Styl des Vorgängers

Eupolis geschrieben wären. Die Manier läßt sich villeicht so definieren: Des Dichters Mittel stehen nie im richtigen Verhältniß zu seinem Zweck, er bewegt sich in der logischen Form des unendlichen Urtheils. Man könnte diese seine Qualität hyperromantisch nennen.

Das zweite ist, daneben tritt der Zweck des Dichters doch wieder in ganz prosaischer Form hervor und zwar in entschiedner Parteigesinnung und in den grassesten Invectiven gegen Einzelne; hier sind vor allem die Ritter zu erwähnen und Cratinus villeicht das nächste Vorbild.

Diese politische Tendenz der Comödie hat man schon die freie Presse der Alten genannt; auch der mächtigste wird im Scherz nicht verschont. Aber die Athener verstanden Scherz, und man muß nicht glauben, der Poet habe das Publicum damit so leicht politisch umgestimmt. Der verhöhnte Cleon behielt seine Gewalt und hatte noch Zeit vor dem Feind den Tod für's Vaterland zu sterben; Socrates soll sich in den Wolken vorn ins Publicum gestellt haben um zu zeigen wie wenig sein Porträtt getroffen sei; er kam jedenfalls, wie aus Platons Gastmahl hervorgeht auch in gesellige Verbindung mit Aristophanes, und wenn Xenophon in der Apologie auch auf die frühen Angriffe der Comiker wider Socrates Bezug nimmt, so kann man seine Verurtheilung doch keineswegs direct auf die Comödie zurückführen. Selbst den Hauptgegner Euripides greift Aristophanes viel weniger von der gefährlichen Seite des Atheismus an, als von der sentimentalen, daß er leidenschaftliche Weiber und bettelhafte Helden darstelle, aber gerade für diese Neigung zur Rührung wurde er vom Publicum vergöttert, der Comiker tadelt darum indirect vielmehr dieses und seinen falschen Geschmack.

In Beziehung auf die politische Keckheit der alten Comödie bemerkt Droysen, diese Zeit des peloponnesischen Kriegs sei überhaupt eine fieberhafte gewesen welche den Untergang des Staats schon in sich trug. Wir können beifügen, die Zeit wo ein ganzes Volk in einem politischen Gedanken aufgeht ist immer eine fieberhafte und so wenig eine Dauer darin möglich, als unser körperlicher Organismus im Fieberzustand gedeihen könnte.

Wenn Aristophanes zumal in der Form des Chores ideelle Anklänge, plastische Bilder und die zierlichsten Verse vorzubringen weiß,

so wird diß durch den vorherschenden Realismus seines Dialogs weit aufgewogen. Die Zote haben wir als ein wesentliches Element bezeichnet. Aristophanes war ein geistig hochbegabter aber durchaus kein durchgebildeter Mensch, er war den schmählichsten Fesseln der Sinnlichkeit pflichtig. Wer kennt nicht aus seiner Lebenserfahrung solche Naturen, welche zumal durch Fülle des Witzes überraschen, der aber am liebsten in die Geschlechtszote hinüberspielt? Welchen Essen und Trinken ihr ganzes Leben zu den wichtigsten Angelegenheiten gehören und denen der Coitus so zu sagen die Stelle des Absoluten vertritt? Ein solcher war Aristophanes. Daß mit solchen Neigungen auch die sittliche Energie nicht weit reicht ist natürlich; der Dichter ist eine lässige Natur in allen Beziehungen. Σον ἔργον (Mach du das!) ist eine seiner Lieblingswendungen.

Die kecke alte Comödie mußte mit dem Untergang der demagogischen Freiheit ihr Ende finden, unser Dichter überlebte sie und so sehen wir ihn noch einmal aus einem mildern Tone singen.

Aristophanes Plutus.

Nicht als ein Beispiel für die sogenannte mittlere Comödie, wie man wohl gesagt hat, stellen wir diß Stück hier auf, denn von dieser wissen wir nur Namen und Stücktitel und können daraus nicht auf den Character schließen, sondern weil es in der That einen andern Gehalt hat. Einige sagen, der Dichter habe diß Stück schon vor den Fröschen auf die Bühne gebracht, gewiß ist aber, daß es vier Jahre nach den Ecclesiazusen und nur zwei Jahre vor dem Tode des Dichters aufgeführt worden und in dieser Gestalt werden wir es besitzen. Das characteristische der Chöre, der Parabasen, der derben Ausfälle auf Persönlichkeiten, überhaupt der politischen Witze und wilden Zoten fällt hier ganz weg und was die Hauptsache ist, die Hauptpersonen sind allegorischer Art, es werden allgemeine Begriffe personificiert. Diß ist der Grundzug und der Hauptgrund, daß diß Stück auch nicht mit der spätern neuen Comödie zusammengestellt werden kann. Die Allegorie, wo sie zur stehenden Gattung wird, ist das frostigste, leerste und langweiligste, wie uns die spanischen Autos und englischen Morals beweisen; als isolierte Erscheinung hat diß Stück immer sein anziehendes. Im Frieden unsres Dichters war wenigstens der Frieden selbst keine sprechende Figur des Stücks wie hier Armuth und Reichthum auftreten. Für den Materialisten Aristophanes aber sind diese beiden oder einfach der Reichthum die erste Macht des Lebens. Doch kommt in der Ausführung auch manches vor, was wieder an die verkehrte Welt des zulezt genannten Stückes, Ecclesiazusen, erinnert.

Es verlohnt nicht der Mühe, das Stück zu analysieren. Das einzige Bemerkenswerthe ist, daß im einzelnen hie und da der Ton des modernen Lustspiels glücklich getroffen ist, im Ganzen aber ein dramatischer Gehalt nicht anerkannt werden kann, denn der Haupt-

gedanke, den Gott Reichthum, der von Natur blind sei und sonderbarer Weise darum den Schlechten besonders nachziehen soll, durch äsculapische Hilfe sehend zu machen, damit er künftig die Guten bedenke, ist ein so abstracter, schiefer und unwahrer, daß sich etwas consequent dramatisches gar nicht herausbilden läßt, weil die abstracte einseitige Wahrheit des Gedanken in jeder Anwendung auf die lächerlichsten Widersprüche stößt. Es ist darum auch über kein Stück so viel verkehrtes theoretisiert worden wie über dieses; jeder Erklärer sieht etwas anderes darin, während doch der wirkliche Gehalt durchaus prosaisch, oberflächlich gedacht und ohne das frühere Feuer des Dichters ausgeführt ist. Die Zoten hat er freilich nie ganz lassen können und zum Schluß muß in seiner Manier wenigstens der Gott Hermes als Hungerleider prostituiert und dem Zeus das Regiment aufgekündet werden. Aber was anderwerts keck und neu war ist jezt abgebrauchte Manier geworden. Der Chor ist zum gewöhnlichen Philister degradiert und ohne allen lyrischen Schwung ganz kahl davongekommen.

Wir müssen zum Schluß noch einmal auf die athenischen Parteien zu sprechen kommen. Es ist schon ausgesprochen, daß sie als wesentliche und nothwendige psychologische und ästhetische Gegensätze zu betrachten sind. Ein Streit über die Vorzüge dieser oder jener Partei ist so unfruchtbar als wie wir ihn in Deutschland so oft über Göthe und Schiller mit anhören müssen, unfruchtbar und nutzlos, weil jeder dabei nur aus seiner beschränkten Individualität heraus und zu seiner Partei hinspricht, ohne sich auf den Standpunct erheben zu können, von wo die Widersprüche sich als die wesentliche Diremzion der Idee, als die Nothwendigkeit des Gegensatzes darstellen. Zur oligarchisch-altgläubigen Partei in Athen gehörten also Äschylus, Sophocles und Aristophanes, man hat sie oft als die reinsten Repräsentanten des griechischen Dichtergeistes betrachtet und das ist in einem gewissen Sinne wahr, wenn man in der griechischen Bildung wesentlich auf ihre Individualität und dadurch beschränkte Nazionalität sein Augenmerk richtet. Betrachtet man sie aber als ein Glied der welthistorischen Bewegung des Geistes, so bildet die Fortschrittspartei die wesentlich höhere Instanz gegen jenes Insicheinleben des Geistes und so

kann man sagen, wie die griechische Kunst als abgeschloßne in sich befriedigte Gegenwart sich in jenen drei Männern concentrierte, so hat die democratische oder Aufklärungspartei die welthistorische Zukunft für sich gehabt und repräsentiert. Die alte beschränkte, rohe und tüchtige Marathonszeit war nicht zurückzurufen; Pericles aber, der größte Künstler der democratischen Volkslenkung wird für alle Zeiten das Ideal eines genialen Staatslenkers bleiben, wenn ihm freilich Nachfolger wie Cleon nicht genügten, Euripides aber, der die sophocleische Tragödie in ihrer Geschlossenheit und Rundung nicht erreichte, ist nicht nur der unmittelbare Vorläufer und Gründer des wahrhaften griechischen Lustspiels geworden, während die alte Posse mit Aristophanes für immer begraben ist, sondern er ist auch geradezu als der Prototyp des modernen Theaters, als der älteste romantische Schauspieldichter zu betrachten. Endlich sein Freund Socrates wurde zwar von der feindlichen Partei verurtheilt, aber nicht ohne einen Schüler in Plato und durch diesen einen Vollender seiner wissenschaftlichen Strebungen in Aristoteles sich nachgezogen zu haben und von diesen Männern an ist die Philosophie als eine der ersten Mächte der menschlichen Gesellschaft zu Ehren gekommen. Äschylus und Sophocles haben wenig directe Nachahmer gefunden, Aristophanes nur schüchterne Versuche, Euripides und die neue Comödie des Menander und seiner Zeitgenossen sind die Ausgangspuncte aller modernen Schauspielkunst geworden. Schlegels Darstellung läßt Sophocles und Aristophanes als die Hauptrepräsentanten des griechischen Lebens erscheinen und reicht ihnen die Kränze; mir steht Äschylus als Gründer der tragischen Kunst höher als ihr Verfeinerer Sophocles und Euripides als wahrhafter Gründer des comischen Gedichts in dramatischer Hinsicht über dem phantastisch formlosen Aristophanes, so daß ich unwillkürlich zum entgegengesetzten Resultat von Schlegel komme.

Eine villeicht barock scheinende Parallele möchte ich noch zwischen den vier athenischen Dramatikern und den vier berühmten deutschen Philosophen Kant, Fichte, Hegel und Schelling zu ziehen mir erlauben. Äschylus findet die Form, solid aber noch etwas formlos, Sophocles wiederholt sie feiner und gründlicher, fällt aber daneben in die Abwege der Subjectivität, Euripides ist mir der universelle Künstler, der den Widerspruch von Subject und Object zu lösen berufen

war, der lezte und jüngste Aristophanes schwelgt in der Idee, ohne in der Form einen wahrhaften Fortschritt zu thun. Die Parallele mit unsern Philosophen zu Ende zu führen, muß ich aber meinem Leser überlassen.

Leider sind wir jezt auch am Ende unsrer Aufgabe, so weit sie es mit den erhaltnen griechischen Originalstücken zu thun hat. Was wir im nächsten Buche besprechen, das kennen wir nur aus getrübter Anschauung von Nachbildungen, weniger aus griechischen Umarbeitungen, das Meiste aus freien Uebersetzungen und Nachbildungen römischer Dichter.

Viertes Buch.

Das Lustspiel.

Die Mimen des Sophron.

Man kann die athenische Tragödie eine jonisch-griechische Kunst nennen, weil die Athener zum jonischen Stamm rechneten; jezt wenden wir uns zum dorischen Volksstamm, welcher, wie es scheint, die älteste Comödie cultiviert hat. Schon etwas früher als Sophocles lebte der an der kleinasiatischen Küste geborne Epicharmus auf Sicilien und zwar in Syracus, das dazumal von Königen regiert wurde. Ein demagogisches Lustspiel war hier nicht möglich, die Politik blieb ausgeschlossen, die Comödie warf sich auf das bürgerlich häusliche Leben und hatte hier den breitesten Stoff an dem griechischen Colonialverkehr, wo zumal die Familienverhältnisse durch Verluste und Wiedererkennungen ein entschieden romanhaftes Element in sich trugen. Von Epicharmus wissen wir leider nur Stücktitel, die theils heitre Stoffe aus der Mythologie theils ganz häusliche Stoffe zu erkennen geben; Plato soll ihn besonders geschätzt haben und von Horaz haben wir einen Vers, wo er sagt, Plautus habe ihm besonders nachgestrebt.

Etwa vierzig Jahre jünger ist der Syracuser Sophron, der nicht für's Theater, sondern villeicht für Privatdarstellungen oder zur Lectüre seine sogenannten Mimen schrieb, kleine dialogische Gedichte wie man sagt in rhythmischer Prosa, welche irgend eine einfache Situazion aus dem gemeinen Leben zur Darstellung brachten. Hier sind wir also im andern Extrem gegen das äschyleische Pathos, die reine Naivität, bloße Freude am Stoff wie in der niederländischen Malerschule, Lebenswahrheit und Natürlichkeit sind die leitenden Begriffe, eine rein plastische Kunstform. Auch diesen Dichter schätzte Plato sehr hoch, und soll ihn unterm Kopfkissen geführt haben.

Auch von Sophron haben wir nichts originales, ich habe aber in meiner Uebersetzung des Plautus nachzuweisen gesucht, daß wir Nachbildungen seiner Werke besitzen, was bei einem Gedicht durch eine alte Nachricht verbürgt ist, und aus der Natur dieses Gedichts läßt sich auf den Character der Gattung schließen, woraus sich die weitern wahrscheinlichen Nachbildungen ergeben. Diese Gedichte haben wir

theils griechisch in den Idyllen des Theocrit, theils lateinisch in dem plautinischen Lustspiel, das den Namen Stichus führt. Wir wollen diese Mimen einzeln durchgehen.

a) Aus Theocrit's Idyllen.

1) Die Syracuserinnen am Adonisfeste.

Diß ist das fünfzehnte Idyll bei Theocrit, wozu eine alte Inhalts-Anzeige bemerkt: Diß Idyll ist überschrieben die Syracuserinnen. Einige geborne Syracuserinnen, besuchsweise in Alexandria, gehen aus dem Hause zum Schauspiel des Adonisfestes, das von Arsinoe der Gemahlin des Ptolemäus Philadelphus feierlich begangen wird, wo man die Adonisbilder schmückte und an's Meeresufer trug. Eine Frau holt ihre Freundin dazu ab. Es ist aber dieses Gedichtchen umgebildet aus dem Werke Sophron's, welches das Isthmusfest darstellt.

Hieran sehen wir, daß das Local des Stücks verändert wurde, und jedenfalls ist zu erinnern, daß der Hexameter, in welchen der lyrische Theocrit den Mimus umwandelte, dem Dialog durchaus unangemessen ist. Dagegen sticht der Inhalt um so greller von der theocritischen Manier ab und wir haben hier ein unzweifelhaft echtes und anziehendes Muster dieses sicilischen Dichters vor uns. Kein athenisches Stück versetzt uns so lebendig in die Stuben und Gassen einer Stadt und dieses Volkes, wie diß köstliche Stückchen. Der Dialog ist selbst im Hexameter noch lebendig. Das Stück zerfällt übrigens in zwei Scenen. Die ersten 43 Verse spielen im Zimmer; Gorgo holt die Praxinoa ab, die Magd Eunoa hält das Kind auf dem Arm, die Frauen sprechen über ihre Männer und ihren Staat, und die Mutter nimmt vom Kind Abschied. In der zweiten Scene ist das Gedränge auf der Straße geschildert und wie sie endlich auf dem Festplatz sich durch Hilfe eines Mannes einschleichen, die Gemälde der Teppiche bewundern, auch ihren Syracuser-Dialect gegen einen bekrittelnden Einwurf in Schutz nehmen, zum Schluß aber singt eine Sängerin ein Loblied auf Adonis, das aus dem Character dieser Gattung fällt und hier eigentlich nur als Contrast wirkt. Es wird uns schwer, zu denken, wie man Hexameter wirklich gesungen hat. Ein kurzer Preis des Liedes schließt das Gedicht.

2) Kyniska.

Das vorausgehende vierzehnte Idyll ist in derselben dramatischen Manier geschrieben, und obgleich keine alte Nachricht es verbürgt, spricht doch dieser Umstand, das Zusammenstehen der Gedichte, auch etwa der Umstand, daß man die Mimen in Männer- und Weiber-Mimen eintheilte, für die Wahrscheinlichkeit, daß es sophronisch ist. Hier sind es zwei Männer, welche über ein Liebesabenteuer verhandeln, das mit dramatischer Lebendigkeit erzählt wird. Der jüngere klagt dem ältern, wie ihm eine Geliebte untreu geworden und er entschlossen sei, bei Ptolemäus in Aegypten Kriegsdienst zu nehmen.

b) Aus Plautus Stichus.

Diß Stück ist ein Cento, der aus mimischen Gedichten zusammengeflickt ist, die wahrscheinlich erst Plautus combiniert hat, um sie in Form eines Lustspiels aneinander zu reihen, obgleich dieser Zweck durchaus nicht erreicht wird, denn die einzelnen Gedichte fallen ganz selbständig auseinander.

3) Die guten Weiber oder Weibertreue.

Dieser Weibermimus, vollkommen im Styl obiger Syracuserinnen, bildet den ersten Act des Lustspiels. Es ist übrigens viel weiter ausgeführt und spielt ebenfalls in zweierlei Localen, indem wir uns theils im Zimmer der einen Schwester, theils auf der Straße vor dem Hause befinden. Beide Schwestern klagen um ihre seit drei Jahren in Handelsgeschäften abwesenden Männer; der Vater kommt dazu und will sie neu vermählen, was sie standhaft ausschlagen. Diß ist der ganze Inhalt. Das Examen der Töchter durch den Alten erinnert ein wenig an die Exposizion des Lear und die Streitfrage über die beste Frau kommt ebenso im Othello vor. Der Mimus schließt übrigens da, wo die jüngre Schwester abgeht.

Dann hat Plautus einiges eigene eingeschoben, um einen zweiten Mimus, der mit jenem einige Verwandtschaft hat, anschweißen zu können. Zuerst ruft die ältre Schwester ihrer Magd einige Worte zu, die sie dem Parasiten zu sagen habe, der dann den zweiten Act eröffnet; sein Monolog scheint von Plautus Erfindung, so wie der kurze Dialog mit der Magd. Dann kommt der neue Mimus.

4) Der Fischerknabe oder die unvermuthete Rückkehr.

Dieser Mimus beginnt etwa mit den lezten Worten des Parasiten;

Sieh, sieh, da kommt der junge Sclav! Ganz fein wie ein gemaltes Bildchen schreitet er. Dieser Knabe bildet den Hauptcharacter des Stücks; er meldet seiner Herrin die Ankunft des Gemahls und hat den Parasiten zum besten. Das Motiv des Gassenkehrens ist besonders zierlich ausgeführt. Der Mimus hat hier Handlung, aber keine wie es die Comödie und ihre Intrike verlangt, sondern rein idyllische.

Der dritte und vierte Act scheinen mir aus einer Comödie entlehnt, und da Ritschl die Notiz gefunden hat, diß Lustspiel sei aus einem Stück Φιλάδελφοι (die liebenden Geschwister?) des Menander umgebildet, so ist meine Vermuthung, diese Notiz beziehe sich auf diesen Abschnitt; es ist eine vortreffliche Lustspielpartie, die man allerdings unter dem Namen „der geprellte Parasit" auch isoliert betrachten kann, nur geht sie über den Rahmen des idyllischen Mimus hinaus; namentlich gilt diß auch von der ausgezeichneten Partie, wo der Alte von seinem Schwiegersohn sich eine Flötenspielerin erbittet und seine Bitte in einen apologus oder Mährchen einkleidet. Diese Stelle rechne ich zum schönsten, was uns das antike Lustspiel hinterlassen hat. Dagegen hat der angehängte fünfte Act mit der vorgehenden Handlung gar keinen Zusammenhang und ist ein ganz selbständiges Werk.

5) Der Sclavenschmauß.

Dieser Mimus klingt nicht so idyllisch dorisch wie die obigen, man sollte eher denken, ein athenischer Dichter habe diese Form nachgeahmt und zugleich sich die Freiheit des aristophanischen Possenspiels vorbehalten, denn es ist wenig züchtig gehalten und fällt auch wie Aristophanes aus der Theaterillusion, indem der Schauspieler den Musiker anredet. Der eigentliche Mimus war aber nicht für die Bühne bestimmt. Doch ist auch dieses Gedicht ein niedliches Genrebild aus dem gemeinen Leben, ein holländisches Kneipenstück.

Die genannten Dichtungen mußten wir als die Formen des Mimus zusammenfassen, jezt bewegen wir uns vorwerts in der Zeit und kommen auf die Zeit nach Alexander dem Großen und auf die athenische Bühne zurück oder auf das aus Euripides und Epicharmus als gemeinschaftlichen Vorgängern nun abstrahierte und neu fixierte griechische eigentliche Lustspiel, von welchem vier gleichzeitige Dichter Menander, Apollodor, Philemon und Diphilus als die berühmtesten genannt werden und von deren Werken uns lateinische Bearbeitungen vorliegen.

Menander.

(Nach Terenz und Plautus).

Er heißt griechisch Menandros, ist ein einheimischer Athener und schrieb etwa 80 Lustspiele. Er gilt den Griechen als der erste Meister im Intriken-Lustspiel. Daß aber die Intrike das wirksamste Motiv der Bühnenbewegung abgibt, ist unleugbar. Was die rhythmische Form dieser neuen Comödie betrifft, so ist bekannt, daß der Chorgesang hier ganz wegfällt, die Form des Dialogs aber war wie in der Tragödie vorzugsweise der Trimeter, nur monologische Partieen wurden als wirkliche cantica oder Lieder gesungen. Den Römern aber scheint der fortlaufende Trimeter zu monoton geklungen zu haben, und sie substituierten einen Wechsel verschiedner Metra, die man auf römische Gassenhauer gedichtet glaubt, so daß auch der Dialog mehr geleiert als recitiert worden wäre und sich etwa unserm Opern-Recitativ näherte. Eine bekannte Stelle des Quintilian hat es ausgesprochen, Terenz hätte besser gethan, wenn er sich ganz auf den Trimeter beschränkt hätte, und dieser Ausspruch des spätern Redners stimmt auch zu unsrer heutigen Ohrgewöhnung, die im Lustspiel keinen Rhythmenwechsel will, da der Inhalt des Ganzen viel zu homogen ist. Diß war mir dereinst der Hauptgrund, daß ich meinen Plautus in den Trimeter, so zu sagen in die griechische Urform zurück übersetzte. Zu weit aber möchte es gehen, wenn man neuerdings den Terenz wie den Aristophanes in unsere heutigen Fünfjambenverse übersetzt hat; denn der Trimeter ist für uns ein ganz verständliches und geläufiges Metrum, dem gegenüber unser moderner Jambus immer etwas hinkendes behält.

Man sollte jenen darum für Uebersetzungen beibehalten, um den Grundton der Originale nicht ohne Noth zu verletzen.

Da die frühern Schauspiele durch die Chorgesänge sich abtheilten und mit deren Wegfall doch eine Theilung nöthig war, so entstanden die uns bekannten drei, vier oder mehr Zwischenacte, die jezt schon ziemlich gewöhnlich eingeschaltet wurden, ohne aber darum eine feste Zahl einzuhalten. Auch hat man sie schon durch eine Zwischenact-Musik ausgefüllt, worauf zuweilen angespielt wird.

Wir haben mit Menander's Namen vier Stücke bei Terenz, eines bei Plautus.

1. Ἀδελφω. — Die beiden Brüder.

Wir befinden uns jezt wieder in unsrem alten Athen, aber in den siebzig Jahren, die seit Aristophanes Tode verflossen sind, ist diese Stadt eine ganz andre geworden. Athen als die Stadt der politischen Hegemonie ist verschwunden; in der macedonischen Periode hat Athen wie Sparta seine Hendel vergessen und gehorchen gelernt, sie wurde jezt, mit Macedonien, der Römerherrschaft zubereitet. Aber Athen wurde jezt erst eine Stadt von wahrhaft welthistorischem Interesse, eine Stadt der Kunst und Wissenschaft, fast wie das moderne Rom, oder besser in unsrem Sinn aus der politischen Hauptstadt ist Athen in die erste Universitätsstadt verwandelt. Wir befinden uns in der Zeit da Aristoteles starb; er hatte die Wissenschaft auf den Thron erhoben. Auch die Poesie mußte eine andre werden, denn der Umfang des Drama war noch keineswegs erschöpft. Wir haben bei Euripides und bei Aristophanes einzelne Scenen namhaft gemacht, die vollkommen in den Styl des wahrhaften Lustspiels einschlagen. Ich will in der Kürze an die Scene in der Andromache erinnern, wo der alte Peleus und Menelaus sich schimpfen, oder an die Scene in den Ecclesiazusen, wo die von der Volksversammlung zurückkehrende Praxagora ihrem Mann weiß macht, eine Freundin habe sie zur Niederkunft holen lassen. Solche Partieen sind reines Lustspiel; allein es sind nur Momente, die diese Dichter nicht einem Ganzen conform gemacht haben; bei Euripides bleibt bei aller modernen conversazionsmäßigen Behandlung die grundlegende mythologische Fabel, was den Gang des Stücks bedingt,

bei Aristophanes ist der politische Hintergrund und ein sociales Problem, was das Ganze bestimmt und die phantastische Ausführung kann bei keiner Lebenswahrheit aushalten. Jezt aber war das politische Interesse verschwunden, der athenische Bürger war nur Stadtbürger, bourgeois, Municipalmensch und damit Spießbürger geworden, das Interesse drehte sich neben der Wissenschaft und Kunst in den niedern Kreißen um Besitz und Familie. Auf dieser beruht auch das Lustspiel. Es galt nun das Familienleben nach seiner Wahrheit zu schildern, ohne Heroismus und Uebermuth, mit gemäßigten persönlichen Leidenschaften, Geschlechtsliebe und Geld, aber diesen Stoff consequent durchzuführen; das ist es was Schlegel an unsrer Gattung prosaisch nennt; sie darf allerdings nicht auf ein höheres hinausweisen, sie muß sich in ihrem gegebnen Kreiß bornieren und heimisch finden. Die Kunst des Dramatikers besteht nun darin, daß aus der Collision der Charactere sich ein freies Spiel von Wirkungen und Gegenwirkungen entwickelt, das den zuschauenden Kreiß unterhält durch die ungefähr gleich vertheilten Kräfte der einzelnen Spieler, was uns allerdings etwa an das Verstandeswerk eines Rechnungsexempels oder des Schachspiels erinnern kann, nur darf diese Berechnung niemals bis zu solcher Abstraczion hervortreten; es muß dem Zufall und der objectiven Berechnung des Poeten ein Spielraum bleiben, der über den Gesichtskreiß der einzelnen Charactere hinausliegt; es darf der Dichter nicht in einem einzelnen Character aufgehen, sondern muß jedem zu seinem Recht verhelfen; das Kunstwerk muß nur im Ganzen eine Wahrheit aussprechen; es darf nicht didactisch werden. Diese Kunst ist nicht so brilliant für die Imaginazion, aber sie erfordert fein organisierte Geisteskräfte, allerdings mit vorherschendem Verstande.

Die Familie stellt sich meist in typischer Form dar. Da die Grundlage derselben auf der Geschlechtsliebe beruht, so ist diese der unsterbliche Stoff aller Lustspiele und Romane geworden; in der Mitte der Bilder steht also der Sohn eines bemittelten Hauses, er ist verliebt; da das weibliche Geschlecht aber noch eine sehr untergeordnete Stellung hat, so kann die Liebhaberin nicht die moderne Rolle spielen, sie tritt häufig gar nicht auf, sie ist eine Sclavin und muß losgekauft werden; die Liebe hat noch nicht den romantisch-gemüthlichen Reiz, der Grieche faßt sie rein als sinnlichen Genuß auf, sie ist also eben-

falls ein prosaisches Element. Da aber der junge Herr, um seiner Leidenschaft zu genügen Geld braucht, so ist gewöhnlich der Sclav des Hauses der eigentliche Hebel der Handlung, der Intricant, welcher sodann vom alten Papa, der natürlich geizig ist, so viel Geld herauszutreiben sucht als der junge Herr nöthig hat. Diß ist die gewöhnlichste Verwicklung. Dann findet sich häufig, daß die losgekaufte Geliebte eine in Sclaverei gerathne Tochter freier Eltern ist oder sie wird sonst freigelassen und der junge Herr kann sie, nachdem der Vater versöhnt worden, heirathen. Auch wird gerne der Sclav zum Lohn seiner Verschmitztheit emancipiert. So sind die meisten dieser Stücke.

Unsrem ersten Stück hat der lateinische Bearbeiter einen bloß literarischen Prolog vorangestellt, der nicht sowohl auf den Zuschauer als den Leser berechnet ist und uns eine Vorrede vertritt wie Aristophanes Parabasen. Er erwähnt zuerst, indem er dieses Menandrische Stück bearbeitet, sei ihm eine Scene aus des Diphilus Συναποθνησκοντες eingefallen, welche Plautus unter dem Titel Commorientes übersetzt aber obige Scene ausgelassen habe; diese Scene, in welcher ein Jüngling dem Kuppler ein Mädchen raube, habe er als passend in dieses Stück hereingenommen. Diß giebt uns einen bedeutenden Wink wie diese Römer arbeiteten; sie konnten bloß übersetzen, erlaubten sich aber stückweise oder scenenweise auszulassen und Partieen von einem Stück ins andre zu übertragen, was im Ganzen für ihre geringe Produczionskraft und die Sicherheit der griechischen Tradizion günstig lautet. Im zweiten Theil des Prologs bespricht der Dichter den bekannten ihm gemachten Vorwurf, einige vornehme Freunde, namentlich Scipio Africanus haben ihm seine Gedichte gemacht, während er doch in dieser Männer Freundschaft und ihren Einfluß auf seine Werke den größten Stolz setze. Es ist sehr wahrscheinlich, daß bedeutende Römer sich für diese Aufnahme der Kunst bei ihrem noch wenig cultivierten Volk interessierten und diese Uebersetzungen eigentlich veranlaßten.

Der Inhalt ist nun dieser. Zwei attische Bürger sind Brüder von verschiedner Gemüthsart. Der eine, ein Lebemann, dem das städtische Treiben behagte, ist in der Stadt als Junggeselle alt geworden, der zweite noch ältre Bruder dagegen ist derberer rauherer Natur, wohnt auf dem Lande und hat in der Ehe zwei Söhne erzeugt;

er heißt Demea, der jüngre Micio. Ueber die Söhne des ältern sind die Brüder übereingekommen, daß der eine wahrscheinlich ältere beim Oheim der ihn adoptiert in der Stadt erzogen worden; er hat sich im städtischen Leben eingewohnt und bereits alle guten und übeln Sitten der jungen reichen Stadtherrn völlig sich angeeignet; so hat er mit einer armen Nachbarin ein Liebesverhältniß eingegangen und das Mädchen ist hiedurch bereits einer Entbindung nahe. Der jüngere Bruder wird vom Vater auf dem in der Nähe der Stadt gelegenen Landgut erzogen. Jener heißt Äschinus dieser Ctesipho. Der Grundgedanke scheint nun der zu sein, der Dichter will zeigen, wie der weltkluge gewandte Jüngling eher Herr seiner Leidenschaft bleibt als der in der ländlichen Stille aufwachsende, falls diesem doch einmal wenn er die Reize der Liebe empfindet die Leidenschaft plötzlich über den Kopf wachsen sollte. Denselben Gegensatz an zwei weiblichen Individuen hat Calderon in seinem schönsten Lustspiel Guárdate de la agua mansa bearbeitet. Man wird bemerken, daß man im Zweifel sein könnte, was des Dichters Titel Die Brüder eigentlich bedeuten soll; ob die beiden Alten mit ihrer entgegengesetzten Erziehungsmethode oder die beiden Jünglinge mit ihren verschiedenen Temperamenten. Ich glaube der Dichter hat es absichtlich so benannt, daß man beides darunter verstehen kann. Der Streit würde eigentlich darauf hinaus führen, ob in dieser Kunstform die Maske des senex oder die des juvenis die wichtigste sei. Die ganze Gattung beruht aber auf der Combinazion beider Masken und kann auf keine einzelne gegründet werden.

Auf der Collision dieser vier Charactere beruht nun das ganze Stück. Nächst ihnen spielt noch Äschinus Sclav Syrus als Helfershelfer eine größere Rolle, nicht aber so daß der Intricant sich in die Mitte drängte wie anderwerts. Die beiden Mädchen, um die der Roman sich dreht, sind hier als Statisten behandelt, die eine geht stumm über die Bühne, die andre hört man bloß hinter der Scene die Juno Lucina um Hilfe rufen, was ein stehendes Motiv für Gebärende ist; ihre Mutter und Amme, sowie ein alter Verwandter, endlich die Maske des Kupplers, die gewöhnlich als niederträchtigste Volksclasse behandelt werden, und einige weitre Sclaven sind bloße Nebenfiguren.

Die Scene ist gewöhnlich eine athenische Straße, die man sich



als mit einigen Häusern aber nicht in einer engen Gasse sondern in weitläuftiger Bauart mit Gärten dazwischen vorstellen muß; dißmal stehen Micio's Haus und die Miethwohnung der armen Sostrata in einer Reihe als Nachbarhäuser. Das Stück kann bequem vom Morgen bis zum Abend in einem Tage abspielen. Der Verlauf ist folgender.

Erster Act. Micio als ein zärtlicher Adoptivvater klagt, daß sein Sohn die Nacht nicht vom Schmauß nach Hause gekommen. Er exponiert das Verhältniß zu seinem Bruder. Sie stehen in dem practischen Gegensatz der sich nach Aristoteles entgegenstehenden Fehler, der eine neigt zur Verschwendung, der andere zum Geiz; die rechte Mitte findet der Weltlauf, der die Individuen zusammenfaßt und als Mittel subsumiert. Diese Lebensweisheit ist der eigentliche Sinn des Gedichts. Der Gegensatz der Brüder spricht sich jezt schärfer im Dialog aus. Demea als Vater hat noch ein Recht für den vom Bruder verwöhnten Sohn sich zu interessieren; er habe einen neuen Exceß begangen, eine Citherspielerin geraubt. Der milde Micio entschuldigt das Jugendblut. Demea geht darüber zornig. Micio gesteht daß ihn der neue Streich auch verdrießt, er hofft den Sohn auf dem Markt zu treffen. Da so die Scene leer wird, ist ein Actschluß gegeben. Wahrscheinlich wurde ein Vorhang aufgezogen oder doch etwas Musik gemacht. Der Componist wie die beiden Hauptschauspieler sind im titulus oder Theaterzettel genannt.

Zweiter Act. Es folgt nun die Partie, welche Terenz aus Diphilus entlehnt und hier eingeschoben hat. Man kann dagegen sagen, im ersten Act ist der Raub des Mädchens als eine vollendete That erzählt, wozu hier noch die Ausführung? Es ist diß allerdings ein Ueberfluß, aber entschuldigen läßt es sich. Wir nehmen an, der Streit um das Mädchen hat sich auf der Straße fortgesetzt und bis hieher zu Micio's Haus gezogen, indem Äschinus mit einem Sclaven das Mädchen ins Haus führen und der Kuppler schimpfend seine Sclavin oder Geld verlangt; während die andern hineingehen behandelt Äschinus den Kuppler mit Verachtung, droht mit dem Proceß, das Mädchen sei eine Freigeborne, verspricht aber Bezahlung, ein zweiter Sclav muß den Kuppler hinhalten und kirr machen. Da kommt der eigentliche Liebhaber Ctesipho von der Stadt her jubelnd; er war natürlich bei dem Raub gegenwärtig, hat sich aber im Streit verspätet

und ist voll Lobes über des Bruders Beistand und voll Freude über den Besitz des Mädchens, zu der er ins Haus geht, während Äschinus den Kuppler auf den Markt nimmt, ihn dort auszuzahlen. Hier wieder Actschluß. Wir können nun freilich nicht wissen, wie Menander diesen zweiten Act ausgefüllt hatte; ganz herausnehmen läßt er sich nicht, da die beiden Jünglinge darin ihren Character exponieren; es ist aber wohl möglich, daß im griechischen Original dieser Act weniger lebendig ausgeführt war und wir können dem Dichter danken, daß er uns diese Scene des Diphilus wie er selbst sagt wörtlich übersetzt hat (verbum de verbo expressum).

Dritter Act. Nun öffnet sich das Nachbarhaus, wo die alte Witwe mit ihrer Tochter wohnt; sie hat noch einen alten Sclaven der die Frauen durch seine Arbeit ernährt und tritt jezt mit der Tochter Amme auf die Straße, um die Conversazion fortzusetzen, die nach unsern Begriffen freilich eher ins Zimmer gehört, aber die Griechen lebten mehr im Freien als wir nördlichen Menschen. Nun erscheint der Witwe Sclav, der von Äschinus Gewaltthat gehört hat, in großer Aufregung, schimpft und klagt für sich, bis ihn die Frauen fragen und er erzählt, wie Äschinus eine neue Liebe habe und sie verlasse; die Frauen jammern und der Sclav soll nun einen Verwandten der Frau zur Hilfe herbeirufen. Damit treten sie ab und da die Bühne leer wird müssen wir wieder einen Act schließen.

Vierter Act. Demea hat gehört, Ctesipho sei bei dem Raube gewesen und klagt nun, daß ihn des Bruders Beispiel verführen werde. Syrus kommt und sagt wie vor sich hin, er habe dem Micio alles gesagt und dieser sei zufrieden, habe ihm selbst Geld zu einem Schmauß verwilligt; während nun Demea schilt, ruft er ins Haus hinein den Köchen die Fische wohl zu bereiten, belügt aber Demea, Ctesipho sei mit dem leichtsinnigen Bruder zerfallen und auf's Land hinaus, Demea freut sich und rühmt seine Erziehung, die vom Sclaven ironisiert wird, welcher abgeht. Wie aber Demea auf's Land abgehen will tritt ihm der Witwe Sclav mit dem alten Verwandten Hegio entgegen, den Demea als ehrlichen alten Schulcameraden erkennt. Nun erzählt Hegio dem Freund das Verhältniß seines Stadtsohnes mit seiner Verwandten und zur Bekräftigung des Berichts hört man die Wöchnerin aus dem Hause schreien. Demea und Hegio wollen beide die Sache bei Micio

vorbringen und gehen zu verschiednen Seiten ab. Hier wieder ein Actschluß (Hegio bleibt nämlich unter der Witwe Hausthür im Gespräch mit ihr stehen, während Demea einen kurzen Monolog hält).

Fünfter Act. Ctesipho kommt mit Syrus und fürchtet sein Vater möchte bald zurück sein und er verstehe nicht zu lügen; da kommt der Vater, Ctesipho versteckt sich, der Vater fand weder den Bruder, noch den Sohn, der wie er hörte nicht auf dem Landgut sei. Syrus lügt er sei zurück und habe ihn und das Mädchen geprügelt, worüber Demea triumphiert aber nach Micio fragt. Syrus lügt, der sei in die Stadt gegangen wegen einer Bestellung und da Demea folgen will, giebt er ihm eine lange Beschreibung durch die athenischen Straßen, welche äußerst anschaulich und darum interessant ist. Der Alte läuft dahin und Syrus lacht und freut sich auf's Mahl.

Sechster Act. Micio und Hegio; da Micio erklärt, die Citherspielerin sei für Ctesipho geraubt worden und sich mit der Verbindung des Äschinus mit seiner Geliebten einverstanden erklärt, so ist die Verwicklung gelöst. Sie gehen zusammen zur Witwe, und hier ist dieselbe Bühnenfreiheit wie oben; da man nämlich die beiden Alten im Gespräch mit der Witwe unter der Thüre oder durch das Fenster des Hauses sieht, so werden sie als gegenwärtig gedacht und die Bühne wird nicht leer. Nun ein Monolog des Äschinus; er klagt daß er in falschen Verdacht gekommen und daß er dem Adoptivvater nicht sein Verhältniß früher gestanden. Wie er zur Witwe hinein will, kommt Micio heraus. Der Alte neckt ihn zuerst, die Weiber wollen abreisen. Nun die Aufklärung, Micio ist ganz einverstanden und will gleich die Hochzeit besorgen; Jubel des Jünglings.

Siebenter Act. Nun kommt Demea verdrießlich von seinem Vexier-Gang zurück. Dem eintretenden Micio erzählt er Äschinus Roman, jener hat schon die Hochzeit bestellt. Auch das Cithermädchen soll für jezt im Hause bleiben. Micio geht und der halbtrunkne Syrus bringt Demea vollends in Zorn, da ruft einer den Syrus zu Ctesipho hinein; jezt steigt Demea ein Argwohn auf, er rennt ins Haus und kommt, wie Micio von der andern Seite auftritt, im Moment schreiend zurück (die augenblickliche Leerheit der Bühne kann hier keine Pause bilden), er hat Ctesipho gesehen und das ganze Verhältniß durchschaut, und macht dem Micio Vorwürfe. Dieser sagt,

die Verschwendung gehe von seinem Geld und er soll bedenken, haben die Jünglinge die Liebesleidenschaft, so habe der Greis den Geiz, was ebensowenig zu loben. Demea giebt nach, will die Citherspielerin mit auf's Land nehmen, aber sie als Sclavin so übel tractieren, daß sie niemand mehr schön finde. Für heut soll Hochzeit sein. Nun folgt ein Monolog des Demea, wo dieser das Resultat des ganzen Stücks zieht; er vergleicht sein rauhes Leben mit dem bequemen des Bruders, er hat sich Mißachtung, jener allgemeine Liebe erworben; nun faßt er den sonderbaren Entschluß, auch einmal gegen jedermann freundlich zu sein, im Grunde aber will er nur des Bruders Hang zur Verschwendung parodieren und so die Gegensätze durch sich selbst ins Licht stellen. Wie Äschinus kommt den Hochzeitzug zu bereiten überbietet ihn Demea dadurch, daß er die beiden Nachbarhäuser völlig zu vereinigen räth, man soll von hinten den Gartenzaun niederreißen daß ein gemeinsamer Hof entsteht und die Wöchnerin nicht über die Straße zu gehen braucht, nebst ihrer ganzen Familie. Da Micio sich wundert verlangt der närrische Bruder gar, Micio soll die alte Witwe selbst heirathen, was dieser aus Gutmüthigkeit am Ende eingeht. Nach einer Bemerkung Donat's scheint es, daß dieser etwas carikierte Zug ein Zusatz des Terenz ist, der Gedanke ist nicht eben schlecht zu nennen um dem Ganzen einen rechten Trumpf aufzusetzen. Dann soll dem alten Hegio noch ein kleines Gut abgetreten, Syrus und dessen Weib freigelassen und sie versorgt werden. Micio fragt endlich was diese Schenkwuth bedeute und Demea erwiedert, er wolle nur zeigen wozu die Nachgiebigkeit führe. Mit diesem kühlen Gedanken, mit Äschinus Hochzeit und Demea's Erklärung, auch Ctesipho möge die Citherslavin als Mätresse behalten, vorausgesetzt daß es seine erste und lezte sei, endet das Stück.

Das Ganze hat also eine ethische Tendenz, nicht eine sociale Reform wie es Aristophanes liebt, sondern eine Klugheitslehre für den Umgang, daß entgegengesetzte Charactere sich in einander schicken und so ihre Einseitigkeit ergänzen, darauf eben das Familienglück gegründet werden soll. Es macht allerdings einen wohlthuenden Eindruck, nach den fieberhaften Zuständen des aristophanischen Athen diese idyllische Seite des Philisterlebens harmlos entwickelt zu betrachten.

Daß das Stück wirklich sieben Acte hat bemerkt jeder, der die

Anlage genau durchgeht; sie sind aber nicht eben gleich lang. Will man auf das Vorurtheil der fünf Acte hinauskommen, so bleibt nur übrig, einige Acte zusammenzufassen; es bleibt aber willkürlich wie, und ist deshalb auch verschiedentlich versucht worden.

Man hat von jeher dieses Stück unter den Terenzischen für das vorzüglichste gehalten und an Nachahmungen auf der neuern Bühne hat es nicht gefehlt. Die bekannteste ist Moliere's Ecole des maris, denn das französische Lustspiel ist von Anfang durch innre Wahlverwandtschaft auf die häuslichen Stoffe der neuen Comödie geführt worden, während die Engländer sich zu den derbern Intriken des Plautus neigten. Die Aehnlichkeit trifft aber hier nur die alten Brüder, die von verschiedenen Erziehungsmaximen ausgehen, die Kinder sind Mädchen was eine andre Behandlung erforderte. Eine Bemerkung Voltaire's über diese Aehnlichkeit hat Lessingen veranlaßt, in seiner Dramaturgie die Vorzüge des Terenzischen Lustspiels weitläufig zu erörtern.

2. Ἐυνουχος. — Der Castrat.

Haben wir im vorigen Stück Menanders eigenthümliche Stärke in der Durchführung gegebner Charactere und der Schürzung der Intrike kennen gelernt, so haben wir hier ein zweites, worin sich darstellt, daß derselbe auch für andre poetische Kräfte, für die Romantik, nicht ohne Geschick war. Daß es wirkliche Romantik ist, läßt sich villeicht am kürzesten damit belegen. Die Haupthandlung des Stücks ist dieselbe wie in Cervantes Novelle, La fuerza de la sangre, eine Nothzucht, und die Auflösung dieselbe durch eine Wiedererkennung wie in Cervantes Gitanilla (Preciosa). Das ist sicher romantischer Stoff, wiewohl Cervantes ihn gewiß nicht aus Terenz geholt hat, denn er war mehr Soldat als Gelehrter und fand die Motive wenn nicht in seiner Erfahrung, in näher liegenden Erzählungen. Hier handelt sich's um jugendliche Leidenschaft, die freilich wieder rein sinnlich aufgefaßt ist, und um ein rasch durchgeführtes Liebesabenteuer. Der Stoff hat übrigens mit dem vorigen viele Aehnlichkeit darin, daß wieder zwei Brüder zwei Mädchen erobern, nur bekommt dißmal der ältere die Mätresse und der jüngere die Gattin. Aber unter diesen ist

dißmal die erste, die Hetäre, nicht als Statistin, sondern als ein Hauptcharacter ausgeführt. Hier müssen wir vor allem uns mit dem abfinden was nach unsern heutigen Sitten anstößig heißen würde. Der Stand der Hetären läßt sich seiner natürlichen Seite nach nicht wohl idealisieren, die Sache bleibt gemein zu allen Zeiten, nur müssen wir ins Auge fassen, daß das weibliche Geschlecht im Ganzen bei den Griechen noch auf keiner hohen Stufe der geistigen Entwicklung stand und daß gerade bloß auf die Erziehung der Hetären oder öffentlichen Mädchen mehr verwendet wurde als auf die der Hausfrauen. Die Hetäre mußte ihren Liebhaber auch von Seiten des Geistes zu fesseln verstehn; versteht sich die feinere Classe unter ihnen. Die Hetäre war aber eben darum ein vorzüglicher Typus für die dramatische Kunst; sie wurde durch die scenische Darstellung nicht prostituiert, denn es war ja ihr Handwerk; sie war für die Bühne wie geschaffen; so kommt es daß im Lustspiel die Hetäre eine bedeutendere Rolle spielt als die ehrbare Hausfrau oder gar die Jungfrau, deren Schüchternheit solche Ausstellung kaum ertrug. Auch müssen wir immer im Auge behalten, daß die Rollen durch Männer oder Knaben gespielt wurden.

In einem etwas längeren Prolog, der wieder rein literarisch ist, zieht unser Poet gegen einen Handwerksgenossen zu Feld, der ihn angegriffen und dem er seinerseits vorwirft, er habe Menandrische Stücke schlecht übersetzt. Dann giebt er zu, er habe in sein griechisches Stück, den Eunuchen, zwei Charactere eingefügt, die bekannten Masken des pralerischen Soldaten und des Parasiten, und zwar aus dem Menandrischen Colax (Schmeichler), sie sind aber in der That so typisch behandelt, daß man sie überall so findet, namentlich in Plautus Miles gloriosus stehen sich die beiden Caricaturen vollständig ebenso gegenüber. Es ist villeicht ein Fehler gewesen, daß Terenz in diß rasch fortschreitende Intrikenstück die die Handlung hemmenden stabilen Caricaturen hereingeschoben, villeicht suchte er aber darin ein nothwendiges Gegenmotiv, aber sie sind etwas hölzern ausgefallen; wir können nun freilich durchaus nicht errathen, wenn man sie herausnimmt, wie bei Menander das Ganze anders ausgefüllt war und ob er sich villeicht rein auf Ausmalung der Hauptcharactere beschränkte. Haben wir also kein vollständiges Werk unsres griechischen Dichters vor uns, so haben wir doch jedenfalls seine drastische Hauptsubstanz, und die

beigefügten Caricaturen wollen wir uns als comische Episode gefallen lassen.

Mit dem romantischen Drama hat das Stück auch villeicht gemein, daß es weniger streng auf die Einheit eines Tages berechnet ist, wenigstens möchte der Effect bedeutender sein, wenn man sich den Verlauf der Handlung auf mehrere Tage vertheilt vorstellt. Dagegen die gleiche Scenerie läßt sich durchführen; wir befinden uns wieder in der etwas vagen weitläufigen Athenerstraße; nothwendig ist, daß einerseits im Vorgrund das Haus der Hetäre steht um das sich die Handlung dreht, villeicht steht anderseits und etwas rückwerts das Haus des alten Laches, des Vaters unsrer Liebhaber. Ganz im Grunde oder außerhalb in der Nähe kann man sich die Wohnung des Offiziers denken.

Erster Act. Wir sehen Phädria, den bekümmerten Liebhaber der Hetäre mit seinem Sclaven Parmeno; er seufzt vor ihrem Haus, weil er, wie sich denken läßt, nicht der einzige Liebhaber ist, denn dazu hat der junge Herr nicht Geld genug. Das ist die stehende Collision in diesem Verhältniß. Die Hetäre, Thais genannt, kommt heraus und sucht ihn zu begütigen, erzählt aber gleich die romanhafte Verwicklung, die zu Grund liegt; sie wurde in Rhodus von ihrer Mutter mit einem aus Attica geraubten Mädchen erzogen, das ihr Bruder später wieder verkaufte, kam dann mit einem Kaufmann nach Athen, der ins Feld zog, worauf Phädria sie kennen lernte. Der Hauptmann ist jezt zurück und hat zufällig jenes geraubte Mädchen gekauft um es ihr zum Geschenk zu machen, worüber Thais erfreut ist aber die Familie der Geraubten in Athen zu erforschen hofft, denn dadurch hofft sie selbst einen Patron in Athen zu gewinnen, um ihre Existenz sicher zu stellen. Da sie aber das Geschenk noch nicht erhalten, muß sie den Hauptmann schonen und Phädria möge ihr zwei Tage fern bleiben. Phädria wirft ihr vor, er habe auf ihr Verlangen eine Mohrin und einen Castraten aufgetrieben, die er ihr zum Geschenk mache und sie sei so undankbar. Doch will er zwei Tage auf's Land gehen. Thais allein, spricht die Redlichkeit ihrer Neigung aus, auch erwartet sie bereits den Bruder jener Geraubten, den sie erforscht und berufen hat.

Zweiter Act. Phädria und Parmeno.. Es könnte auffallen, daß im Zwischenact die Handlung stehen geblieben ist; dahinter muß eine

Absicht stecken; ich deute sie dahin, Phädria's schwerer Entschluß abzureisen spricht sich dadurch aus; er befiehlt dem Sclaven die Uebergabe der Geschenke und geht; dieser sieht jezt den Parasiten mit der geraubten Pamphila ankommen; jener, Gnatho, ist der von Terenz eingeschobene Character, er hält einen typischen Parasitenmonolog, verhöhnt Parmeno und führt dann sein Mädchen hinein. Nun kommt Phädria's jüngerer Bruder Chärea gerannt, er war im Piräeus mit zur Wache, hat die Pamphila vorbeiführen sehen, sich in sie verliebt, ihr nachgesetzt sie aber unterwegs verloren. Parmeno sagt ihm sie sei in der Thais Haus und eben müsse er den Castraten hinführen, da fügt er wie im Scherz bei, wenn du dich als Castrat verkleidetest? Jener faßt es sogleich auf, der Sclav will's hindern, aber der Plan wird ausgeführt.

Dritter Act. Nun folgt die Caricaturscene zwischen dem Soldaten und Parasiten; es ist characteristisch für diese spießbürgerliche Zeit, daß der Soldatenstand in dem gelehrten Athen mit Verachtung behandelt wird; unter den Nachfolgern des Alexander hatten sich die Condottieri wohl vielfach um den Credit gebracht und diß wird hier ausgebeutet. Dieser Hauptmann ist aber über alle Begriffe einfältig geschildert und die Scene ist gering. Darauf während Thais zum Soldaten heraustritt überbringt auch Parmeno seine Mohrin und den Chärea als Castraten. Thais geht dann mit dem Soldaten ab in sein Haus zum Gastmahl in den Hintergrund nachdem sie zuvor eine Magd zur Wache gestellt hat, falls der Bruder der Geraubten Chremes ankomme und diß ist wieder der Grund daß hier keine Pause angenommen wird; Chremes kommt und hält seinen Monolog; er weiß nicht was die Thais von ihm will, die Magd beredet ihn aber ihn zum Gastmahl des Soldaten geleiten zu dürfen.

Vierter Act. Ein Camerad des Chärea kommt diesen aufzusuchen und eben kommt er in der Castratenmaske aus Thais Hause gerannt und beschreibt dem Freunde, wie ihm seine kecke That, die Nothzucht der Pamphila gelungen. Sie gehen um Chärea umzukleiden.

Fünfter Act. Thais zweite Magd kommt von des Hauptmanns Haus und erzählt wie ihre Herrschaft mit dem Offizier sich überworfen aus Eifersucht über Chremes. Während diese sich zu Thais Hause wendet, aber sichtbar bleibt, kommt Phädria, der sein Exil nicht aus-

hält und zu Thais Haus zurückkehrt, da öffnet sich dieses und die erste Magd kommt und erzählt voller Schrecken die Gewaltthat des vermeinten Castraten. Nun holt Phädria seinen alten Castraten Dorus aus dem Haus, der bald gesteht, Chärea habe mit ihm die Kleider getauscht, wodurch dessen That am Tage ist. Phädria führt den Castraten ab, dann trifft der vom Gastmahl etwas angetrunkne Chremes auf die eine Magd, und dann kommt auch die Thais zurück. Sie erklärt nun Chremes seine Schwester sei gefunden, der Soldat habe gedroht sie ihr mit Gewalt wieder zu nehmen; Chremes fürchtet sich vor seiner Wuth. Ich vermuthe daß sie in Thais Haus treten und nach Chremes Rath es verriegeln, dann erscheinen sie wieder auf dem Dach des Hauses, während der wüthende Soldat mit dem Parasiten und einer Schaar comisch bewaffneter Knechte vor dem Hause erscheint um es zu belagern und anzugreifen. Diß Bühnenspiel ist als äußerste Caricatur behandelt. Es wird parlamentiert. Nachdem Chremes Pamphila als seine freigeborne Schwester erklärt hat sinkt dem Hauptmann der Muth und er führt sein Heer ab.

Sechster Act. Thais erfährt voll Zorn von der Magd, daß man Pamphila mit dem vermeinten Castraten allein gelassen und was er verübt und wer er ist. Just aber kommt dieser zurück, der keine Gelegenheit gefunden sich umzukleiden. Nachdem Thais ihm vorgeworfen, er habe eine Bürgerin entehrt, ist dieser sogleich entschlossen das Mädchen zu heirathen. Er wird ins Haus geführt sich umzukleiden, da kommt Chremes mit der aufgefundnen alten Amme der Pamphila, Sophrona. Sie hat die aufgehobnen Kinderkleider der Pamphila, in welchen sie geraubt worden erkannt, wodurch die Identität der Person erwiesen ist. Sie gehen; die Magd sieht Parmeno nahen, den sie für seine Verführung des Jünglings ausschilt. Sie lügt der Jüngling soll drin zur Strafe castriert werden. Wie Parmeno bange wird, sieht er eben seinen alten Herrn, den Vater Laches, vom Landgut auf sein Haus zurückkommen, dem er die Gefahr des Sohnes entdeckt. Während er in Thais Haus eilt, kommt die Magd zurück und gesteht Parmeno, sie hab' ihn zum Besten gehabt. Sie geht, da kommt einerseits der Hauptmann mit dem Parasiten, anderseits der umgekleidete Chärea jubelnd auf die Bühne; alles ist beigelegt, er bekommt Pamphila zur Frau, Thais aber hat sich in des Alten

Patronat empfohlen und bleibt so dem Phädria sicher als Mätresse. Phädria kommt dazu und will den Hauptmann fortjagen aber der Parasit nimmt ihn beiseite und stellt ihm vor, es wäre weit klüger, wenn er den dummen reichen Kerl als Rivalen sich gefallen lasse, sie wollen ihn dann nach Gefallen zusammen ausziehen. Phädria leuchtet das ein und damit schließt das Stück.

Thais ist der interessanteste Character für uns; das Arrangement am Schluß freilich beleidigt uns; wir wissen zwar daß solche Contracte auch in unserer Zeit genug vorkommen, aber für poetisch hält es darum Niemand. Wir nördlichen und modernen Menschen legen unsre ganze Subjectivität in eine Leidenschaft; die Alten und zum Theil noch die südlichen Nazionen betrachten die Liebe eher als Spiel und Spaß, weil sie in einer heitern Sinnlichkeit, mit viel weniger Ernst und Nahrungssorgen ihr Leben hinbringen; ein so wilder Liebhaber wie Othello konnte nur in einem nordischen Gehirn gedacht werden, obwohl er ein Maure sein soll. Die griechische Liebe war noch nicht unsre phantasiereiche Romantik oder Shakspeare's fancy.

Daß diß Stück in sechs Acte abgetheilt ist, ist unzweifelhaft.

3. Ἑαυτον τιμωρουμενος, der Büßende.

Auch diß ist ein anziehendes Familiengemälde des griechischen Lebens obwohl von beiden vorigen Stücken sehr verschieden. Zwar ist die Intrike hier so künstlich verschlungen, daß man sie zum äußersten in dieser Richtung zählen kann, aber dessen ungeachtet ist der Grundzug, der durch diß Stück geht, ein ganz entschieden sentimentaler, schwermüthiger, elegischer, die Liebe erscheint von einer fast weinerlichen Seite, wäre ihr nicht zur Folie eine tolle Mätressenwirthschaft entgegengestellt. Bei diesem sentimentalen Character des Stücks ist es wieder höchst auffallend, daß eines der härtesten sittlichen Phänomene des Alterthums darein verwoben ist, nämlich eine Kinderaussetzung. Denken wir uns die Situazion, daß ein absichtlich für den Zweck der Tödtung verlaßnes Kind am Leben bleibt und nachher von den Eltern wieder erkannt wird, so wäre diß für unser Gefühl das allerpeinlichste was sich denken läßt; hier ist es als gewöhnliches Lustspielmotiv verwendet, doch ist wahrscheinlich die Rolle des Mädchens, die der

leidende Theil ist, ebendarum beiseite geschoben und obwohl sie die Liebhaberin ist, doch fast als stumme Person behandelt.

Der literarische Prolog des Terenz hat für uns kein Interesse.

Das Stück selbst kündigt sich sogleich als etwas ungewöhnliches an; einmal sind wir nicht wie sonst in einer athenischen Straße, sondern auf dem Land in Attica, einige Stnnden von der Hauptstadt. Die Scene denkt man sich villeicht am passendsten als eine Landstraße zwischen den Gütern der beiden Alten, die sich als Nachbarn begegnen; ihre Wohnhäuser kann man sich etwas rückwerts gelegen und nicht auf der Bühne sichtbar vorstellen. Sodann beginnt das Stück sehr gegen den Gebrauch am Abend, und erst mitten im Stück springen wir über eine Nacht weg auf den folgenden Morgen über.

Erster Act. Wir sehen den alten Menedemus mit einer Hacke an der Feldarbeit, der Nachbar Chremes trifft ihn am Feierabend und eröffnet ein Gespräch. Wir erfahren, daß der erste eine seltsame Buße sich auferlegt hat. Er hat einen Sohn, der in der Stadt eine Liebschaft mit einem armen Mädchen eingegangen; darüber ist der Vater mit ihm zerfallen und der Sohn endlich so verbittert worden, daß er das Land verließ um in Asien Kriegsdienste zu suchen. Dieser Entschluß fiel dem Alten schwer auf's Herz; er glaubte jezt den Sohn in's Elend gestürzt zu haben, und gleichsam diese Schuld zu büßen, wie wir im Sinne des Mittelalters sagen würden, hat er den Annehmlichkeiten des Stadtlebens entsagt, sein Haus verlassen und sich hier auf dem Land angesiedelt, wo er in strenger Feldarbeit seine Tage hinbringt; seit des Sohnes Abreise sind drei Monate verflossen. Der Nachbar bedauert ihn und ermahnt, dem Schmerz nicht zu sehr nachzuhängen. Dann trifft Chremes auf seinen Sohn Clitipho, dieser theilt ihm alsbald mit, Menedemus Sohn Clinia sei sein Jugendfreund, er sei soeben zurückgekommen, aus Sehnsucht nach der Geliebten, und sie haben ihre Sclaven in die Stadt geschickt, sie herauszuholen. Chremes predigt dem Sohn über die Gefahren der Liebe und geht zu einem andern Nachbar zum Schmauß. Clitipho allein erzählt, auch er sei verliebt und leider in eine stolze geldgierige Hetäre. Nun kommt Clinia und fürchtet, seine Geliebte in der Stadt möchte ihm ungetreu geworden sein, da keine Nachricht komme; da kommen aber die beiden Sclaven zurück; der eine Syrus ist der eigentliche Intricant des Stücks;

sie sind den Weibern vorausgegangen; Syrus hat nämlich nicht nur Clinia's Geliebte Antiphila aufgefunden, sondern um seinem jungen Herrn eine Freude zu machen, auch dessen Liebchen Bacchis durch Aussicht auf Geld mit herausgelockt und diese nach ihrer Weise bringt eine Schaar Mägde mit. Er will nämlich bei Chremes diese Bacchis für Clinia's Geliebte ausgeben, und Antiphila steckt unter der Mägde Schaar. Natürlich kann diese Intrike nur auf ein paar Tage des Spaßes berechnet sein, denn die Hetäre kann nie eine Braut vorstellen. Der Sclav will durch diß Manöver beim Herrn Geld erobern und die jungen Herrn billigen natürlich den Plan. Jezt kommt die Schaar der Weiber auf die Bühne, die Hetäre preist das Glück des ehrbaren Standes und zum Schluß des Acts sinkt Antiphila in die Arme ihres getreuen Liebhabers. Diß Wiederseh'n ist mit wenigen Worten geschildert, für uns moderne freilich viel zu karg, aber die Sentimentalität konnte der Grieche unmöglich weiter treiben.

Zweiter Act. Eine Nacht ist jezt verflossen und wir stehen beim Tagesanbruch. Chremes trifft wieder auf Menedemus und kann das Geheimniß nicht verschweigen, Clinia sei bei ihm zu Haus. Der Vater will sogleich sein Kind sehen und ihm alles erlauben. Chremes warnt, er soll nicht in's andre Extrem fallen und zu nachsichtig werden. Clinia's Geliebte sei inzwischen eine stolze Hetäre geworden und habe ihn mit ihrem Gefolge diese Nacht ausgezogen. Er soll lieber warten, bis der Sclav seines Sohnes ihm im kleinen etwas abzuzwacken suche, als dieses Verhältniß öffentlich anerkennen, dann werde er billiger davon kommen. Menedemus sieht das ein und geht wie Syrus auftritt. Diesem redet Chremes zu, den Menedemus für dessen Sohn zu bestehlen, was natürlich dem Sclaven das Gewissen erleichtert, es an Chremes für Clitipho zu wagen. Diesem verweist jezt Chremes, daß er sich gegen Bacchis Freiheiten herausgenommen, weil er sie für Clinia's Geliebte hält; auch Syrus schilt zum Schein. Man schickt den jungen Herrn eine Weile spazieren, um ihn aus dem Wege zu haben. Nun spinnt Syrus seine Intrike an. Bacchis habe einer Alten tausend Drachmen vorgestreckt und wie sie starb, ihr junges Mädchen zum Pfand als Sclavin behalten, diese sei mit Bacchis gekommen und befinde sich in Gewahrsam drinnen bei Chremes Frau. Jene Summe fordre nun Bacchis für das Mädchen von Clinia. Syrus will das

Geld von Menedemus herauslocken in Hoffnung, das Mädchen später theurer zu verkaufen, Chremes scheint dieser Vortheil für sich selbst einzuleuchten und er widerräth es; ein bei Plautus öfters vorkommendes Motiv. Da kommt aber Chremes Frau herausgestürzt; sie hat an einem einst abergläubischer Weise ihrem ausgesetzten Mädchen mitgegebnen Ring jene Antiphila als ihre eigene Tochter erkannt. Hier haben wir also wieder eine Preciosa, die aber auf barbarische Weise verloren gegangen, was hier keine sittliche Dissonanz bildet, weil es die allgemeine Sitte geheiligt hatte. Vielmehr wird es hier der Mutter als Sünde vorgeworfen, daß sie statt das Kind selbst sicher dem Tode zu weihen, es einer andern überlassen hatte, die es retten konnte und daß hiedurch ihr Kind zu einer nichtswürdigen Metze heranwachsen konnte. Der Zug mit dem Ring ist übrigens außerordentlich characteristisch für die weibliche Natur. Während sie an dem Kinde das größte Unrecht begeht, will sie ihm noch eine Ehre anthun. Sie gehen hinein und Syrus hält einen ziemlich kurzen Monolog, wo er fürchtet, wenn die Tochter erkannt sei, werde er von seinem Herrn kein Geld für die Bacchis herausschlagen, weil er das vergessen; da stürzt Clinia heraus und der ganze Roman ist zu Ende, denn Antiphila ist als Chremes Tochter erkannt und bereits dem Clinia verlobt. Nun gilt es nur noch die Bacchis festzuhalten; wenigstens einen Tag lang soll sich Clinia dem Verdacht aussetzen, sie sei seinetwegen gekommen. Die Intrike nimmt die Richtung, daß zu diesem Zweck Syrus den Clinia anweist, die Bacchis mit in sein Haus zu nehmen und seinem Vater die Wahrheit zu berichten, auch dürfe Menedem nachher dem Chremes das Geheimniß sagen, er wolle vorbauen. Clinia geht es ein. Bacchis kommt ungeduldig wegen des Geldes und will fort; Syrus vertröstet sie und schickt sie mit dem ganzen Gefolge zu Menedemus hinüber.

Dritter Act. Nun beredet Syrus den Chremes, Clinia habe seinem Vater weiß gemacht, die Bacchis sei Clitipho's Liebchen und dieser habe sie hinüber geschickt, um ihn Chremes zu teuschen. Auch habe Clinia zum Schein um Antiphila angehalten, nur damit ihm der Vater Geld zur Hochzeit gebe, das er der Bacchis zustecke. Natürlich will aber Chremes jezt seine Tochter nicht verloben, aber auch das soll jezt bloß zum Schein geschehen. Dagegen streubt sich der Alte, und nun verlangt Syrus, daß er das der Bacchis für Antiphila ver-

sprochene Geld bezahle, und um die andern desto sichrer zu teuschen, soll es Clitipho selbst hinüber tragen; dieser darum belehrt thut es. Nun folgt die Scene, welche den Gipfel der Intrike bildet, weil die beiden Alten jeder den andern zu überlisten meint, denn jeder glaubt, Bacchis sei die Geliebte von des andern Sohn und alles andre pure Lüge. Ich zweifle, ob ein modernes Publicum aufmerksam genug wäre, um diese Feinheiten alle zu durchschauen, aber den Griechen war Pfiffigkeit und berechnender Verstand so angeboren, daß sie sich an solchen Rechenexempeln ergötzen konnten. Ich bemerke nur, daß nach dieser Scene eine Pause fällt und man deshalb einen Actschluß annimmt, da aber Menedemus auf der Bühne bleibt, so ist möglich, daß er mit einer Hausarbeit beschäftigt ist, und dann gleich seinen Monolog wieder aufnimmt, während Chremes zurückkommt. Diesem will Menedem weiß machen, er habe mit seinem Sohn gesprochen und der stelle sich vergnügt. Dann aber erzählt er auch, Clitipho sei mit der Bacchis zu Bette gegangen, da gehen dem Chremes die Augen auf, er verspricht, seiner Tochter als Clinia's Gattin alles zu vermachen und Clitipho zu enterben. Darüber bekommt er aber mit der Mutter Hendel und auf Syrus Anstiften behauptet ihnen Clitipho in's Gesicht, er sei gar nicht ihr Kind; nun eine leidenschaftlich häusliche Scene, wo gegen die Gewohnheit der griechischen Comödie die Mutter ihre Rolle mit Kraft zu spielen weiß. Endlich vermittelt Menedemus, Clitipho muß die Buhlerin verabschieden und ein selbstgewähltes Mädchen heirathen; nur kurz wird erwähnt, daß auch dem Syrus vergeben werde.

Diß Stück ist wie gesagt das künstlichste und verschlungenste was die Intrike betrifft. Es zerfällt in drei gleich lange Acte, die offenbar beabsichtigt sind, denn die kleinen Pausen im lezten würden sonst vier einander sehr ungleiche zuwege bringen, was nicht glaublich. Wir können die Bedingungen und die Ausfüllung der Zwischenacte noch nicht genau.

4. Ἀνδρια. — Das Mädchen von Andros.

Daß dieses Lustspiel sowohl bei den Römern als in unserm Mittelalter eines der bekanntesten des Terenz war, beweisen die vielen Phrasen

daraus, welche beinahe wie Sprüchwörter gebraucht werden. Es ist von den drei vorigen unterschieden durch den rein menschlichen Gehalt, der nicht durch antike Sitten für uns antiquiert ist und zu allen Zeiten, auch bei uns noch so vorkommen kann; das Stück könnte auch fast unverstümmelt noch heute aufgeführt werden. Denn obwohl der Sclav seine Intriken wie sonst anspinnt, so sind sie doch alle ohne Erfolg und die Auflösung geschieht ganz äußerlich durch einen Zufall, indem der fremde Vetter ankommt, der die Liebhaberin als attische Bürgerin bezeichnet. Den Zufall hat man mit Recht das comische Schicksal genannt; darin hängt die Gattung innerlich mit der Tragödie zusammen. Es ist also ein ordinärer Roman, eine Heirath mit Hindernissen die sich applanieren, und zwar sind die Zufälle bloß bedingt durch die Localität des griechischen Volkslebens, das auf seinen Inseln herum sich zerstreute; solche Wiedererkennungen können in einem neu colonisierten Land wie z. B. heute in America alltäglich vorkommen. Daß aus solchen Anecdoten das bürgerliche Lustspiel seinen eigentlichen Ursprung und Grundgedanken nahm ist natürlich; Menander hat den hier gebrauchten Stoff sogar zweimal für die Bühne bearbeitet, was beweist, daß er ihn für glücklich und bedeutend hielt. Terenz sagt uns in seinem Prolog, derselbe habe ein Stück Andria und eines Perinthia verfaßt, das Mädchen von der Insel Andros und das von der Stadt Perinth in Thracien am Meer von Marmora; beide seien in der Fabel gleich und nur im Styl verschieden. Er habe sich darum erlaubt, einzelne Partieen der Perinthia in die Andria zu übertragen. Daß übrigens das Stück auch für uns Moderne so ansprechend ausfällt, hat noch einen besondern Grund beim lateinischen Bearbeiter. Donat sagt nämlich, bei Menander gehe die Tochter des Chremes, die der Liebhaber heirathen sollte, leer aus; dieses sei dem Terenz zu tragisch vorgekommen und er habe deßwegen einen zweiten hoffnungslosen Liebhaber Charinus nebst seinem Sclaven eingeschoben, dem jene Jungfrau zu Theil werde. Benfei bemerkt mit Recht, daß diß Verhältniß eines schmachtenden Liebhabers nicht in griechische Sitten paßt, denn die griechischen Jungfrauen hatten noch keine Liebesverhältnisse wie sie in Rom allerdings vorkamen, sie wurden eigentlich einfach von den Vätern verhandelt, daher die Ehen in der Comödie auch nie als ein zärtliches Herzensverhältniß, sondern nur als Convenienz und

öconomische Veranstaltung dargestellt sind. Das aber ist gewiß, durch diesen Charinus wird unser Stück vorzüglich sentimental, darum modern und uns nahe gebracht, wenn es auch dem Griechenthum widerstreitet.

Die Scene ist die gewöhnliche athenische Straße, einerseits das Haus des Simo, anderseits die Wohnung der Hetäre. Das Stück könnte zur Noth in einem Tage abspielen, doch ist diß etwas gezwungen und es macht mehr Effect, wenn wir die Zeit in eine unbestimmte Länge mehrerer Tage vertheilt auffassen.

Erster Act. Der alte Sosia läßt eine Art Hochzeitmahl veranstalten, um seinen Sohn, der sich wegen eines Liebeshandels der Heirath entzieht, zu zwingen, sich auszusprechen. Er war nämlich einer Tochter des Chremes versprochen, der aber sein Wort zurücknahm, weil jene Liebe des Pamphilus bei Gelegenheit einer Leiche, d. h. einer Verbrennung einer Verwandten des Mädchens publik geworden war, Pamphilus rettete das geliebte Mädchen aus der Gefahr, sich im Schmerz in den Scheiterhaufen zu stürzen, eine leichte Reminiscenz an die indischen Verbrennungen, die wir noch im Euripides trafen. Dieser Zug ist sehr romanhaft, wie denn überhaupt das Liebesverhältniß mit der Fremden, die aber gar nicht auf die Bühne kommt, entschieden sentimental gehalten ist. Der alte Simo hat aber auf seinen Sclaven Davus den meisten Argwohn, er verführe ihm den Sohn und diesen will er darum bearbeiten, er droht ihm mit der Mühlstrafe. In einem Monolog des Davus erfahren wir, die Geliebte des Pamphilus sei im Begriff zu gebähren, und sie haben wie er glaubt, ein Mährchen ersonnen, das Mädchen für eine attische Bürgerin auszugeben. Daß diß auf ihre wirkliche Jugenderinnerungen basiert ist, erweist sich am Schluß. Die nächste Scene ist nur künstlich angefügt, denn Davus sagt, er sehe das Mädchen jener Fremden heraustreten und wolle ihr aus dem Wege gehen; so wird das Leerwerden der Bühne einigermaßen maskiert. Die Magd Mysis soll die Hebamme holen, da stürzt Pamphilus herein, im Schrecken über die Hochzeitanstalten, da er doch nicht von seiner Geliebten lasse; Mysis erschrickt über die Gefahr, aber Pamphilus hält eine sentimental pathetische Rede über die Tiefe seiner Leidenschaft und mit dieser Expectorazion schließt der Act.

Zweiter Act. Nun bekommen wir den von Terenz erfundenen schmachtenden Liebhaber von der uns unsichtbaren Tochter des Chremes

mit seinem Sclaven Byrria zu sehen. Diese Gestalt ist natürlich noch sentimentaler als Pamphilus gezeichnet, denn er hat bloß zu winseln. Der Sclav hält ihn für den künftigen Ehbrecher, was er schnöd zurückweist. Da tritt Pamphilus hinzu, so daß man den vorigen Act auch als fortgesetzt denken könnte. Beide Liebhaber sympathisieren sogleich darin, daß der eine die fragliche Braut absolut nicht nehmen, der andre nicht lassen will. Pamphilus bedauert nur, daß der Rival seine Braut nicht verführt habe. Da kommt Davus lustig herbei und verräth ihnen, die Hochzeitsanstalten des Alten seien eine bloße Finte, er soll sich darum anstellen, als sei er einverstanden, dann sei der Zweck vereitelt; außerdem würde er ihm die Geliebte aus der Stadt jagen, und da Chremes abgesagt hat, findet er nicht so geschwind eine neue Braut für den Sohn. Während Sohn und Vater verhandeln, muß auch noch der Sclav Byrria lauschen, um Pamphilus Einwilligung nicht zu verstehn und seinen Herrn zu beklagen. Während Davus den Alten zum Besten hat, tritt Mysis mit der Hebamme auf; sie sagen, Pamphilus werde das neugeborne Kind anerkennen, worüber Simo erschrickt, und sie loben ihn darum. Gleich darauf hört man das Mädchen von innen die Juno Lucina zu Hilfe rufen. Simo meint nun, das sei ein rein abgemachter Handel, um ihn zu teuschen, er schreibt alsbald dem Davus diese List zu. Davus bestärkt ihn jezt in dem Irrthum, die Geburt sei bloße Comödie, bald werde man ihm den Knaben vor die Hausthüre legen, als dem Großvater, um sein Mitleid anzuregen. Simo schickt den Davus fort und wie gerufen tritt Chremes herein. Er versichert diesen, sein Sohn sei mit der Fremden zerfallen und er beredet ihn, die Tochter doch zu geben; Davus hört das und verzweifelt um Pamphilus willen, weil er selbst die Heirath befördert hat, was ihm der hereinstürzende Pamphilus nun vorwirft. Davus verspricht eine neue Auskunft.

Dritter Act. Jezt tritt der lamentierende Charin wieder auf und gleich drauf treten Pamphilus und Davus wieder vor, so daß man auch hier einen Actschluß entbehren könnte. Pamphilus erklärt Charin das Mißverständniß, der nun auch über Davus herfällt. Nun holt die Mysis den Pamphilus zur Geliebten, Davus schickt Charin fort und folgt seinem Herrn, kommt aber gleich darauf mit dem neugebornen Kind heraus, welches Mysis vor Simo's Haus niederlegen muß; dazu

kommt Chremes, der nun natürlich die Hochzeit wieder aufkündet; Davus stellt sich dabei ganz unwissend und läßt die Mysis ihre Verlegenheitsrolle ohne Kunst spielen. Chremes wird noch mehr bestärkt durch die Vermuthung, die Fremde sei attische Bürgerin. Dieses Gerücht wird jezt bestätigt durch die zufällige Ankunft des andrischen Vetters Crito, wodurch die Auflösung eingeleitet ist; hier sieht das ganze Gedicht einer wahrhaften Anecdote ähnlich; die Poesie liegt dißmal in der Möglichkeit der Sache, nicht in der gemachten Intrike. Die Magd Mysis erkennt den Andrier sogleich als Verwandten ihrer früheren Gebieterin, mit welcher Pamphilus Geliebte nach Athen gekommen war. Sie führt den Fremden hinein.

Vierter Act. Die beiden alten Herrn kommen streitend über die Wahrheit der Geburt und der Bürgerlichkeit der Fremden, da theilt ihnen Davus die Ankunft des Fremden mit; Simo in höchster Wuth läßt Davus in den Stock spannen; da kommt Pamphilus von der Geliebten und erklärt sie als Bürgerin; da der Alte wüthet, ruft man den Fremden heraus, der die Geschichte erzählt, die Fremde sei die Tochter eines attischen Bürgers Phania, dieser aber war Chremes Bruder, und das Mädchen ist dessen eigne Tochter Pasibula, die der Oheim einst nach Andros geflüchtet hat. Chremes geht zur Tochter, Davus wird wieder losgelassen; Pamphilus ist glücklicher Bräutigam und verspricht dem auftretenden Charinus, auch für seine Liebe sich zu verwenden. Damit schließt das Stück.

Wenn die Episode des Charinus nicht von Menander ist, so folgt, daß Terenz vieles an der Hauptfabel muß aufgeopfert haben, die das griechische Stück ausfüllte; darüber läßt sich aber nichts errathen. Villeicht kann das ganze Stück ununterbrochen an einem Tage spielen und die Actschlüsse haben wir meist als willkürlich angedeutet. Will man aber fünf Acte haben, so muß man den zweiten etwas gewaltsam unterabtheilen.

5. *Δις ἐξαπατων*, **der zweimal Betrügende.** — Bei Plautus Bacchides, die beiden Bacchis.

Früher wurde das Stück dem Philemon zugeschrieben aus dem Grund, weil dieser ein Stück Ἐυαντιδες geschrieben, dessen Uebersetzung

man in dem Titel Bacchides vermuthete. Ritschl hat es dem Menander unter obigem Titel vindiciert. Daß sich der Titel auf die Intrikenrolle des Sclaven Chrysalus deuten läßt, der seinen Herrn zweimal um eine bedeutende Geldsumme betrügt, ist richtig, wiewohl uns der plautinische Titel des Stücks offenbar passender scheinen muß.

Das Factum vorausgesetzt, Menander sei der Verfasser des Werkes, wird uns die Vermuthung nahe gelegt, Terenz habe mit seinem Sinn die Stücke des Dichters zu wählen gewußt, welche sich durch Feinheit und namentlich durch Einheit der Intrike auszeichnen. Daß aber Menander auch losere, freiere, keckere Composizionen geschrieben, ist damit nicht ausgeschlossen und ein Werk dieser Art war mehr nach dem Geschmack des Plautus, der es uns aufbewahrt hat. Das Stück zerfällt eigentlich in zwei Hälften; in der ersten spielt der Irrthum des Mnesilochus und seine Eifersucht auf den Freund, weil er zwei Schwestern Eines Namens verwechselt, die Hauptrolle; dieser Partie ist der Pädagog Lydus als Folie untergelegt; nachdem dieser Irrthum aufgeklärt ist, tritt der Pädagog ab und an seine Stelle tritt jezt der intrikierende Sclav Chrysalus, dessen Aufgabe ist, dem Vater zweimal Geld für den Sohn abzuzapfen. Chrysalus ist aber in jeder Hinsicht die Krone des Gedichts und seine Rolle culminiert in dem Monolog, den er auf die Eroberung von Troja hält. Dieses Gleichniß stell' ich dem Apologus im Stichus ganz nahe und stehe nicht an, zu behaupten, daß diese Partie des Menander jede Kraftstelle aus dem Aristophanes mit Sicherheit herausfordern darf; hier haben wir bei geschloßner Handlung dieselbe Energie der Ausführung, wie sie dem alten Comiker nur bei der Zerfahrenheit der Handlung stellenweise gelingt.

Das Stück ist von vorn herein etwas verstümmelt. Man hat verschiedne Versuche, ihm einen Prolog und Introduczion zu geben. Ritschl hat aus einzelnen Stellen, welche die Grammatiker citieren, einige Scenen-Skizzen entworfen, wo Pistoclerus mit der ersten, der Soldat Cleomachus mit der zweiten Schwester Bacchis auftreten soll. Das sind Hypothesen. Die Wahrheit zu sagen, fehlt aber dem Gedicht in dramatischer Beziehung gar nichts, und wir können es rein so betrachten, wie es in den Handschriften erhalten ist.

Erster Act. Pistoclerus, der den Auftrag hatte, seinem Freund Mnesilochus eine Hetäre aufzusuchen und festzuhalten, verliebt sich

bei der Gelegenheit in ihre Schwester und läßt sich in's Haus verführen.

Zweiter Act. Er läßt Eßwaaren beischleppen, der Hofmeister Lydus vermag den Verführten nicht seiner Leidenschaft zu entreißen.

Dritter Act. Der Sclav Chrysalus meldet die Ankunft des Mnesilochus, Pistoclerus sagt ihm, das Mädchen sei gefunden, fordert ihn aber auf, Geld anzuschaffen, weil sie einem Soldaten verpflichtet sei, von dem man sie loskaufen müsse. Dann trifft der Sclav auf den Vater Nicobulus, den er alsbald betrügt, der Sohn habe das im Ausland ausstehende Geld nicht beitreiben können.

Vierter Act. Der Hofmeister Lydus kommt empört aus dem Hause der Hetären, trifft auf den ankommenden Mnesilochus und sagt ihm, wie sein junger Herr sich in diese Bacchis verliebt habe. Mnesilochus, der sie mit der Schwester verwechselt, wird eifersüchtig, geht im Unmuth und zahlt dem Vater das mitgebrachte Geld, indem er die List des Sclaven entschuldigt.

Fünfter Act. Die beiden Freunde treffen sich und das Mißverständniß klärt sich auf; jezt hat aber Mnesilochus kein Geld mehr.

Sechster Act. Ein Parasit fordert für den Soldaten Geld oder Mädchen, der Sclav jagt ihn fort. Nun gilt's eine neue Intrike gegen den Vater anzuzetteln. Der Sclav dictiert Mnesilochus einen Brief an den Vater mit der Bitte, sich vom Sclaven nicht wieder um Geld betrügen zu lassen und ihn zu strafen. Dieser Zug ist nur, um die List picanter zu machen.

Siebenter Act. Nun belügt der Sclav den Vater, Mnesilochus habe die Frau eines Soldaten verführt und wenn man ihn nicht mit Geld loskaufe, sei er verloren. Er zeigt ihm im Hause der Bacchis das zechende Paar. Nun kommt, freilich sehr zufällig, eben der Soldat an und wird befriedigt.

Achter Act. Nun folgt der große Monolog des Sclaven mit dem Gleichniß von Troja. Man könnte villeicht tadeln, daß diese gelehrte Parallele dem Sclaven in den Mund gelegt ist, und ich vermuthe, es ist dem Dichter diß in der Eile begegnet, indem er früher beim Hofmeister Lydus diese Gelehrsamkeits-Saite angeschlagen hatte, daß er diesen Gehalt nun nach jenes Abgang auf den Sclaven übertrug. Der Fehler ist aber nicht von Belang. Nun bringt der Sclav

noch einen zweiten Brief des Sohnes und jagt dem Vater noch einmal Geld ab.

Neunter Act. Die beiden Väter klagen über den Leichtsinn und die Verschwendung ihrer Söhne, werden aber schließlich selbst von den beiden Hetären verführt. Das ist ein überraschender aber freilich nicht sauberer Schluß.

Das Ganze ist ein classisches Werk für das athenische Hetärenwesen, das sich hier in aller Naktheit darstellt. Eine Moral läßt sich nicht herausziehen. Die Listen des Chrysalus sind aber der dramatische Mittelpunct. Wir haben neun Acte oder Scenen aufgestellt nach den Pausen, wo die Bühne leer wird. Will man fünf Acte haben, so kann man nach Belieben einzelne Scenen zusammenfassen. Die Scenerie ist die gewöhnliche Straße einer athenischen Vorstadt mit dem Hause, wo die Schwestern wohnen. Das Stück kann zur Noth von Morgen bis Abend in Einem Tage abspielen.

Diß sind die fünf Stücke, die wir mit Menanders Namen kennen; wir haben oben erwähnt, daß zwei Acte aus Plautus Stichus ihm wahrscheinlich angehören und weiter unten werden wir ihm auch Plautus Epidicus vindicieren, aber diß sind bloße Vermuthungen ohne historische Nachricht. Daß aber Menander auch noch wirklich phantastische Stoffe behandelte, geht aus einer Inhaltserzählung des Stückes Φασμα bei Donat hervor, die nach Benfei lautet: Die Stiefmutter eines Jünglings hatte lediger Weise einem Nachbar ein Kind geboren, das dieser auferzog. Die Mutter hatte, um mit der Tochter zusammenzukommen, die Wand durchbrochen und einen Raum mit Kränzen wie eine Capelle ausgestattet; der Jüngling entdeckt dort das Mädchen und hält sie für einen Geist, φασμα, verliebt sich in sie und bekommt sie. Im Θησαυρος (Schatz) hat ein Jüngling sein Vermögen verschwendet, läßt aber nach zehn Jahren ein Todtenopfer in das Mausoleum seines Vaters durch einen Sclaven bringen, der dort einen Schatz findet, den der jetzige Eigenthümer des Gutes, ein geiziger Alter für sich anspricht. An diesen Proben sehen wir ganz romanhafte Stoffe. Diese beiden Stücke erwähnt Terenz im Prolog zum Eunuchen, daß sie nämlich sein Rivale und Widersacher, Luscius Lavinius, schlecht aus dem Griechischen übersetzt

habe. So viel geht aus unsern fünf Stücken hervor, daß Menander's Kunst die Darstellung des griechischen Familienlebens in methodischer Entwicklung mit dem Haupthebel der Intrike zum Zwecke hat; mit dem aristophanischen Possenspiel hat diese Kunst gar nichts gemein; Menander selbst erklärt sich für einen Schüler des Euripides und das ergiebt sich ohnehin aus der Vergleichung ihrer Werke. Man hat auch viele einzelne Phrasen und Sentenzen bei ihm als wirklich euripideisch nachgewiesen. Euripides hat die Tragödie auf den rein menschlichen und bürgerlichen Boden herabgeführt und Menander hat sie als Comödie vollends heimisch gemacht. Das ist sein großes Verdienst. Er hat für alle Zeit das wirkliche Lustspiel zum erstenmal festgestellt.

Apollodor.

(Nach Terenz.)

Der Dichter ist wahrscheinlich ein Athener wie sein Zeitgenosse Menander, wie es aber scheint, ein schwächerer Nachahmer von dessen Kunst. Wenigstens in der dramatischen Führung der Intrike und der plastischen Gestaltung hat er ihm nicht viel abgelernt. Wir haben nur zwei Stücke von ihm. Das eine ist ziemlich frostig, das zweite weniger ein Lustspiel als ein halbelegisches Familienstück, etwa wie Iffland's Jäger oder so was in unsern Tagen. Beiden Stücken ist eine gewisse weibliche Weichlichkeit gemeinsam und sie haben auch im Stoff die Aehnlichkeit, daß beidemal eine kurz geschlossne Ehe wieder aufgelöst werden soll bis sich herausstellt, daß die durch das Hinderniß zu trennenden Personen einem vorausgegangenen Schicksal zufolge doch zusammen gehören. Es ist auch merkwürdig, daß beide Stücke von berühmten Dichtern reproduciert worden. Dem ersten ist Molieres Fourberies de Scapin nachgebildet; nach meiner Ueberzeugung ist aber das französische Stück unendlich lebenskräftiger ausgeführt als das antike; beim zweiten Stücke ist gewiß, daß der Grundgedanke desselben dasselbe Motiv ist, welchem wir wieder in Shakspeare's All's well that ends well begegnen; diß ist aber eine ganz unwillkürliche Nachahmung, da Shakspeare nach einer Novelle arbeitete. Beidemal nämlich erwirbt die Frau die Liebe ihres Mannes, indem er sie unerkannt umarmt hat; im griechischen Stücke liegt dem aber eine Nothzucht zu Grund, im englischen ist es die Intrike der Frau, die es bewirkt.

1. *Ἐπιδικαζομένη*, **die gerichtlich zugesprochene Frau**, bei Terenz nach dem Parasiten Phormio genannt.

Es wäre schade, wenn uns das Stück nicht erhalten wäre, da wir daraus die ganz ordinäre Waare des athenischen Theaters uns vergegenwärtigen können. Es sind die gewöhnlichen Maschinen und Charactere der Menandrischen Kunst, aber durchaus ohne Geist in Bewegung gesetzt. Es ist alles verständig angelegt und ausgeführt aber nirgends überrascht uns eine neue unerwartete Wendung, nirgends eine Fülle des Gedankenflusses, es ist der ebenste Conversazionston des gemeinen Lebens. Terenz giebt wieder einen literarischen Prolog dazu.

Die Scene ist das gewöhnliche Athen, die Häuser des Demipho, des Chremes und des Kupplers scheinen sichtbar zu sein.

Erster Act. Eine Sclavenscene. Zwei alte Brüder sind verreist und haben beide Söhne einigermaßen der Aufsicht von des einen Sclaven anvertraut; die jungen Herrn sind verliebt, der eine kauft ein Cithermädchen, der andre hat sich ein armes Mädchen mittelst des Parasiten durch eine Rechtsficzion als Frau zusprechen lassen, indem er sie für seine Verwandte ausgiebt; darauf beruht der griechische Titel. Die Scene ist isoliert.

Zweiter Act. Nun kommen die jungen Herrn. Antipho fürchtet die Rückkunft des Vaters, Phädria beneidet seinen Besitz. Der Sclav meldet die Ankunft des Vaters. Antipho läuft vor Schrecken davon; der alte Demipho ist über des Sohnes Heirath wild und will dem Parasiten den Proceß machen.

Dritter Act. Der Sclav kommt mit dem halbtrunknen Parasiten Phormio, der das Glück des Parasitismus schildert. Demipho kommt mit drei Rechtsbeiständen, ihn vor Gericht zu laden. Er will sich mit Phormio abfinden; wenn dieser die junge Frau zurücknehme, will er sie aussteuern. Phormio geht übermüthig und es folgt eine Paradescene, wo der Alte sich mit den drei Rechtsfreunden nutzlos beräth. Dann wird Phädria vom Kuppler um die dreißig Minen bedrängt, sonst werde die Citherspielerin anderwerts verkauft; der Sclav verspricht Hilfe.

Vierter Act. Jezt treten die beiden Alten auf; Chremes ist von

Lemnos zurück, wo er eine uneheliche Tochter gesucht und nicht gefunden, sie sei schon in Athen. Er wollte sie anerkennen und seinem Neffen Antipho vermählen. Das alles hinter dem Rücken seiner bösen Frau. Der Sclav Geta lügt den Alten an, Phormio lasse sich mit dreißig Minen abfinden, das Mädchen zurückzunehmen, was die Alten eingehen. Da aber Antipho es belauscht hat, weiß der Sclav ihn zu beschwichtigen; Chremes will seine Frau zu Antipho's Frau Phanium schicken, sie zu bearbeiten, da tritt deren Amme Sophrona heraus, die Chremes sogleich als die Amme seiner Tochter von Lemnos erkennt, so daß sich alsbald herausstellt, Antipho habe die ihm vorher bestimmte geheirathet, womit der Hauptknoten gelöst ist.

Fünfter Act. Der Sclav hat dem Phädria das Geld übergeben, womit er den Kuppler befriedigt. Nun müssen wir noch Chremes Frau Nausistrata kennen lernen, der die Abkunft des Mädchens verborgen bleiben soll; die Verlegenheit des Chremes ist hier das comische Motiv. Die Alten wollen dem Parasiten die dreißig Minen wieder abjagen und fangen Streit an, aber Phormio hat durch den Sclaven das Geheimniß erfahren und schreit Nausistrata heraus, der er das Geheimniß von der unehlichen Tochter mittheilt, worüber Chremes gescholten wird. Da der Parasit gesteht, Phädria habe das Geld für die Citherspielerin erhalten, so lädt ihn die Mutter zu Tisch ein. So schließt diese ganz ordinäre Comödie. Die fünf Acte sind sehr ungleich und die beiden ersten würden besser vereinigt.

2. Ἑκυρα. — Die Schwiegermutter.

Dieses ziemlich kurze Stück ist zwar nicht dramatisch, aber stofflich viel besser als das vorige; es ist ein anziehender Familienroman, wo wir den stehenden Masken der Gattung ganz entgegen einen treuen Liebhaber, einen milden Vater, zwei zärtliche Mütter und sogar eine ehrliche Hetäre kennen lernen, während der sonst intrikierende Sclav beiseite geschoben wird. Die Scene ist die athenische Straße, die Häuser beider Familien neben einander stehend; die Handlung würde am besten auf einige Tage vertheilt.

Die beiden Prologe geben uns eine comische Anschauung, wie gering die dramatische Kunst von den Römern geschätzt wurde. Als

man das Stück das erstemal aufführen wollte, lief das Volk einer Seiltänzertruppe nach; das zweitemal war man mit dem ersten Act fertig, da kamen Fechterspiele dazwischen; erst zum drittenmal konnte man's zu Ende spielen.

Erster Act. Das Stück wird durch einige protatische Charactere eingeleitet; statt wie Euripides die Exposizion durch einen Prolog zu machen, werden hier einige Weiber aus dem Hetärenstand eingeführt, welche ihre Genossin Bacchis beklagen, weil ihr Liebhaber geheirathet habe, und diß ist der eigentliche Ausgangspunct unsrer Handlung. Der Sclav erklärt ihm das Verhältniß. Pamphilus hat auf Zureden seines Vaters seine Nachbarin Philumena geheirathet, sie aber nicht berührt, sondern fortwährend die Bacchis besucht. Diese aber wird übermüthig, während allmählich die Frau ihn anzieht, da muß er eine Reise wegen einer Erbschaft machen und die junge Frau wird inzwischen der Schwiegermutter übergeben; der Schwiegervater lebt meistens auf dem Lande, jene in der Stadt; die Schwiegertochter nimmt aber ein seltsam krankhaftes Betragen gegen die Mutter an, behauptet nicht mit ihr leben zu können (daher ist der sonderbare Titel des Stücks) und geht endlich ganz zu ihren eignen Eltern zurück. Das sonderbare für uns ist, daß diese Philumena, welche ungefähr die Rolle hier spielt, die in dem Shakspearischen Stück Helena hat, um die sich also die ganze Handlung dreht, hier gar nicht auf die Bühne kommt; das ist die Beschränktheit dieser Kunst; schon weil sie als schwanger gemeldet wird, kann sie nach griechischer Convenienz nicht auf die Bühne kommen. So ist das Stück exponiert.

Zweiter Act. Der alte Laches ist vom Land herein und macht seiner Frau Sostrata Vorwürfe, daß sie sich wie alle Schwiegermütter nicht mit der Schnur vertragen könne; sie entschuldigt sich; da tritt der Gegenschwäher Phidippus auf; die Alten schelten und die Alte klagt, ohne Resultat.

Dritter Act. Pamphilus von der Reise zurück, kommt mit dem Sclaven. Er klagt über die Mißverhältnisse im Haus, und da man im Hause der Schwiegereltern Lerm hört, sagt der Sclav, die junge Frau müsse krank sein, Pamphilus geht besorgt hinein; während die Mutter Sostrata mit dem Sclaven verkehrt, hat Pamphilus die Sache durchschaut und spricht in einem Monolog aus, seine Frau sei nieder=

gekommen, die Mutter habe ihn auf's höchste angefleht, dieses Geheimniß nicht zu offenbaren, wenn er auch die Frau verstoße; er ist gesonnen, sie nicht mehr zu sich zu nehmen; er schickt seinen Sclaven beiseite und trifft auf die beiden Alten; er erklärt ihnen seinen Entschluß und sie trennen sich im Unfrieden.

Vierter Act. Phidippus schilt seine Frau, daß sie die Niederkunft der Tochter verheimlicht habe; er befiehlt der Knabe dürfe nicht, wie die Großmutter wollte, ausgesetzt werden. Die Alte klagt sodann, daß ihr Mann das Verhältniß nicht durchschaue, denn ihre Tochter sei vor der Hochzeit durch eine Nothzucht schwanger geworden durch einen Unbekannten, der dem Mädchen einen Ring vom Finger gerissen.

Fünfter Act. Pamphilus Mutter sagt diesem, sie wolle auf's Land ziehen, damit er die Frau ungehindert zurücknehmen könne, der Vater lobt das, da kommt Phidippus heraus und sagt, es sei ein Enkel da, den müsse Pamphilus anerkennen, die Alten freuen sich; da aber Pamphilus auf der Trennung besteht, glaubt sein Vater, die Bacchis sei der Grund und schilt ihn; er läßt dann die Bacchis herbeirufen, welche mit zwei Mägden erscheint. Sie erklärt, mit Pamphilus längst mehr in keinem Verhältniß zu stehen und erbietet sich sogar vor den Frauen, diß zu betheuern. Nun bringt Phidippus eine Amme für das Kind.

Sechster Act. Der Sclav kommt von seinem Veriergang zurück; Bacchis kommt von den Frauen zurück und erzählt, das ganze Geheimniß sei gelöst. Im lezten Jahr kam einmal Pamphilus zu ihr trunken in der Nacht und gestand ihr, er habe eine Unbekannte entehrt und ihr einen Ring abgezogen, den er ihr, der Bacchis, schenkte; da sie zu Philumena's Mutter hineingegangen, habe diese den Ring an Bacchis Hand erkannt als den Ring ihrer Tochter; folglich hat Pamphilus damals seine eigne nachherige Frau umarmt und sein eigen Kind im Hause. Pamphilus stattet der Bacchis als Vermittlerin seinen Dank ab und das Stück schließt.

Das Ganze ist wie das genannte shakspearische Stück eher ein Schauspiel als Lustspiel zu nennen.

Wir hätten nun die sechs Stücke, welche uns Terenz aufbewahrt hat. Daß er namentlich Menander sich als Vorbild genommen, spricht für sein richtiges Urtheil; Plautus hatte mehr carikierte Stücke ausgewählt, Terenz legte den Hauptwerth auf die verwickelte Intrike, seine Charactere sind nicht burlesk, sondern bewegen sich im normalen Kreiße des bürgerlichen und Familien-Interesses. Man hat ein Epigramm, das dem Julius Cäsar zugeschrieben wird, worin Terenz ein halber Menander genannt wird, seine Feinheit des Ausdrucks wird gerühmt, es fehle ihm aber an der vis comica. Seltsam war es freilich, daß die Poesie der Römer so mit dem lezten Zweige der Poesie, der Comödie, beginnt, aber es war bloße Nachahmung. In ähnlicher Weise war auch Terenz einer der ersten alten Dichter, welche in unsrem Mittelalter bekannt wurden. Daß er früh in den Klöstern als Uebung in der lateinischen Sprache gebraucht wurde, beweist uns am besten die Erscheinung, daß am Schluß des zehnten Jahrhunderts die Nonne Hroswitha von Gandersheim ihre lateinischen Comödien verfaßte mit der ausgesprochenen Absicht, bei den Klosterfrauen die Lectüre des Terenz damit zu verdrängen; ihre Stücke sind in der Anlage unverkennbar den Terenzischen nachgebildet, obwohl sie in Prosa geschrieben sind und auf einen ascetischen Grundgedanken zurückgeführt werden. Später sind es besonders die Franzosen, namentlich Moliere, welche den Terenz mit Vorliebe studierten und nachahmten.

Philemon.

(Nach Plautus.)

Ueber die Personalien dieses Dichters bin ich nicht in's Reine gekommen. Nach einer Notiz soll er in Kleinasien, an der cilicischen Küste geboren sein; nach einer andern soll er meist in Syrakus gelebt und 97 Comödien geschrieben haben. Die zwei Stücke, die wir von ihm bei Plautus haben, sind nach meiner Ansicht im entschieden athenischen Geiste verfaßt und scheinen auch in Athen zu spielen. Bis die Philologie uns diese Widersprüche löst, halten wir uns eben an den vorliegenden Character der Werke.

1. Θησαυρος, der Schatz. — Bei Plautus Trinummus ein Dreierstück genannt, von dem Geldstück, für welches der Sycophant gedungen wird.

Da ich mich über die Plautinischen Stücke schon in meiner Uebersetzung ausgesprochen habe, so kann ich nur das wesentliche darüber hier wiederholen und in bessere Ordnung zusammenfassen.

Wenn diß Stück nicht die künstlich verschlungene Intrike des Menander hat, so ist es dagegen ausgezeichnet in der eigenthümlich athenischen Behaglichkeit des bürgerlichen Verkehrs, was man unter uns wohl Pflastertreterei nennen hört, und die in der modernen Welt ihr entschiedenstes Spiegelbild in dem Pariser Leben findet. Diese gebildete lebenslustige Gesellschaft findet sich im Alterthum nur in Athen, wie seit Moliere vorzugsweise auf der französischen Bühne, wo darum die Stücke immer in Paris wie dort in Athen spielen. Es ist die naive Freude am sinnlichen behaglichen Dasein mit einiger

Bosheit und noch mehr Gutmüthigkeit ausgestattet. Philemon war, wie ein früher angeführter enthusiastischer Ausspruch von ihm beweist, ein heißer Verehrer und Bewunderer des Euripides, mit Menander soll er in Collisionen des Handwerksneides gekommen sein. Unser Stück spielt in der gewöhnlichen Athenerstraße, der Piräeus wird einmal genannt; das Haus des Charmides steht auf der Bühne, in der Nähe das des Callicles. Es kann zur Noth in einem Tage abspielen.

Dem Euripides scheint der kurze Prolog nachgemacht. Wie etwa im Hippolytus die Göttinen Aphrodite und Artemis als Gegensätze vorangestellt sind, so erscheinen hier die allegorischen Figuren von Ueppigkeit und Armuth, die noch näher an Aristophanes Plutus erinnern, um auszusprechen, daß es sich um den Besitz handelt. Das Stück selbst aber hat gar keine Weiber die aufträten, und es geht eine gewisse Geringschätzung des Geschlechts durch das Ganze, die man auch euripideisch heißen könnte. Der Hauptgegensatz der comischen Maske ist immer der senex und adulescens, in die das Männergeschlecht zerfällt; die Alten mögen etwa den Mann bis zu vierzig Jahren als jungen Mann, nach vierzigen zu den Alten gerechnet haben; von einem mittlern Alter (was der Franzose d'un certain âge nennt) nahmen ihre typischen Masken keine Notiz, da es nicht characteristisch genug sich darstellt. In unsrem Stück ist die Rolle des alten Herrn die vorherschende, der senex ist in vier wohl unterschiedenen Exemplaren vorgeführt; dann kommen zwei Jünglinge, die scharf contrastieren, ein gutmüthig aber leichtsinnig verschwendender und ausschweifender und ein klug berechnender der aber nicht minder durch die Liebe gefesselt ist und gegen seine Maxime ein armes Mädchen heirathen will. Der Sclav ist dißmal mehr der Hanswurst des Stücks, denn seine kleinen Intriken sind nicht entscheidend. Eine Hauptfigur ist aber der Sycophant oder gedungene Gauner, dessen Hauptintrike durch einen neckischen Zufall zu Schanden gemacht wird, auf dem die Auflösung beruht.

Erster Act. Callicles ist der Typus des treuen Freundes, auf dem der sittliche Schwerpunct des Gedichts beruht. Megaronides repräsentiert die maliziöse Volksstimme, das Stadtgeklatsch, das jeder Handlung ein gemeines Motiv unterschiebt, um es sich homogen zu machen; aber der Argwohn wird an der Aufklärung des Falls zu

Schanden; Callicles hat dem leichtsinnigen Sohn seines Freundes das Haus abgekauft, um diesem einen Schatz zu erhalten, der darin begraben liegt, und damit der ihm übergebnen Tochter des Freundes eine Aussteuer bleibe. Diß ist die Exposizion.

Zweiter Act. Der Jüngling Lysiteles exponiert seinen Character und ist entschlossen, jene Tochter des Abwesenden auch ohne Mitgift zu heirathen, was er seinem Vater Philto erklärt, der nach einigem Widerstreben einwilligt und selbst den Freiwerber abgiebt. Aber der verschwenderische Lesbonicus schämt sich doch seine Schwester ohne Mitgift zu vermählen und will das lezte Gütchen das ihm verblieben dazu verwenden. Hier tritt nun eine Intrike des Sclaven Stasimus ein, der dem Alten das unheilbringende Gut verleiden will.

Dritter Act. Die beiden Jünglinge streiten sich um den Ehrenpunct und der Sclav kann sie nicht vereinigen. Er fürchtet sein Herr möchte aus Verzweiflung ins Feld ziehn.

Vierter Act. Callicles und Megaronides machen eine Intrike; der Sycophant soll eine Summe Geldes aus dem Schatz wie aus der Fremde von Charmides bringen, die als Aussteuer diene.

Fünfter Act. Nun tritt der comische Zufall ein, daß der echte Charmides eben von der Seereise heimkommt; hier ein lyrisch schöner Monolog, gewissermaßen ein Nachklang des Chorgesangs; der Gewerbsmann schildert abwehrend froh die Reize der Seefart, der er entgangen ist und darum sich des erlangten Gewinns freuen kann. Der erste Mensch aber, den er vor seinem Hause trifft ist jener abgerichtete Gauner, der von ihm geschickt sein soll; diß ist die comische Spitze; der Alte reclamiert von dem Gauner sein eignes Geld, aber dieser lacht ihn aus und entwischt. Dann kommt der Sclav gelaufen, der den Herrn erkennt und ihm vom verkauften Hause berichtet; den auftretenden Callicles empfängt der Freund mit Vorwürfen; er verspricht im Hause alles aufzuklären.

Sechster Act. Der treue Freund ist erkannt, Lysiteles als Schwiegersohn anerkannt und schließlich der leichtsinnige Lesbonicus damit gestraft, daß er mit Gelobung der Besserung des Callicles Tochter heirathen und ein solider Ehmann werden soll. Die Frauenzimmer selbst bekommen wir wie gesagt ist nicht zu sehen; sie werden so zu sagen als Waare verhandelt.

Lessing hat das Stück hoch gepriesen, auch deutsch bearbeitet. Es ist allerdings ein glänzendes Paradigma des athenischen Familienstücks. Ich habe es, sofern der Besitz darin den Mittelpunct bildet, dereinst mit Shakspeare's Merchant of Venice verglichen, zu welchem Stück es freilich nur den Embryo vorstellen könnte.

2. Ἔμπορος, der Handelsmann, bei Plautus Mercator.

Diesem Lustspiel kann man keinen hohen Werth beilegen, obwohl es eine lebendige Sittenschilderung ist und uns das gewöhnliche Athenerlocal anschaulich vorführt. Die Rivalität von Vater und Sohn ist uns widerlich und die Moral am Schluß ist zu handgreiflich um noch poetisch zu sein. Schön ist nur die fingierte Reise des Liebhabers im lezten Act, daher ich dem Stück den Titel die Seereise vorgeschlagen habe.

Den Schüler des Euripides kann man wieder in dem langen Prolog erblicken, der der Handlung vorausgeht und worin der Liebhaber die Exposizion entwickelt. Der junge Charinus hat eine Sclavin mitgebracht.

Erster Act. Der Sclav meldet ihm, der Vater habe im Hafen das Mädchen gesehen und sich in sie verliebt; Verzweiflung. Die Scene ist übermäßig breit ausgeführt.

Zweiter Act. Der Vater Demipho erzählt einen abgeschmackten Traum, aus dem er seine Liebe deduciert. Diese offenbare Verhöhnung der Traumwahrsagerei läßt wohl auch den Schüler des aufgeklärten Euripides erkennen. Der Alte gesteht seinem Freund Lysimachus die Schwachheit, der ihn schilt aber doch unterstützen will. Vater und Sohn haben einen comischen Wettstreit, das Mädchen jeder für einen andern zu kaufen; der Alte gewinnt und der Sohn klagt sein Leid seinem Freund Lysimachus Sohn Eutychus. Dieser verspricht Hilfe.

Dritter Act. Lysimachus hat die Sclavin wirklich erstanden, sie erscheint auf der Bühne und spricht ein paar Worte, fürchtet ihren jungen Herrn zu verlieren. Lysimachus will sie einen Tag bei sich unterbringen, da seine Frau auf dem Land ist.

Vierter Act. Demipho und Lysimachus bestellen ein frohes Mahl auf den Abend.

Fünfter Act. Charinus verzweifelt, weil Eutychus mit leeren

Händen kommt, und sagt, er sage dem Vaterland Lebewohl; Eutychus will ihm noch die Verlorne auskundschaften.

Sechster Act. Lysimachus Frau Dorippa kommt mit einer alten Sclavin unvermuthet vom Land herein und wird über der getroffenen Pasicompsa eifersüchtig; sie geht einen Augenblick ins Haus während Lysimachus auftritt und kommt scheltend zurück, zumal jezt die bestellten Köche mit Eßwaaren anrücken; Verlegenheit des Alten. Die Frau verlangt Scheidung. Die alte Syra begrüßt noch den jungen Eutychus.

Siebenter Act. Charinus tritt im Reisemantel, mit Waffen und Gepäck auf. Eutychus voller Freude hat Pasicompsa bei seinen Eltern getroffen, er will den Freund rufen, aber dieser ist in seinem tragischen Pathos absorbiert, er will absolut ins Exil und beschreibt wie vom Cothurn herab seine Reise, die er halb zu Wagen halb zu Schiffe zu machen scheint, bis er endlich die freudige Botschaft begreift. Dieses Motiv ist wieder absichtlich in die Breite gezogen aber dißmal besteht die Schönheit des Ganzen in dieser Breite und diese einzige Scene wiegt den Werth des übrigen Stücks weit auf. Mit der Beschämung des Alten, der dem Sohn sein Liebchen lassen muß schließt das Stück.

Mit Menander hält diese Erfindung allerdings die Vergleichung kaum aus.

Diphilus.

(Nach Plautus.)

Dieser dritte Zeitgenosse des Menander ist zu Sinope am schwarzen Meer geboren. Bei ihm ist noch schwieriger zu sagen, ob er für die athenische oder für die syracusische Bühne zunächst geschrieben hat. Vielmehr wird es uns bei ihm zuerst recht deutlich, daß zu dieser Zeit die verschiednen griechischen Bühnen wahrscheinlich schon in sehr genauer Verbindung standen, daß sie so zu sagen ihr Repertoire bereits gemeinschaftlich hatten und daß man ein in Athen glückmachendes Stück sofort auch in Syracus und anderwerts und umgekehrt wird zur Aufführung gebracht haben. Wir haben bei Plautus drei Stücke unter dem Namen Diphilus, wovon das erste das bedeutendste.

1. **Der Sturm** oder **Schiffbruch**, bei Plautus Rudens **das Schiffstau.** (Der griechische Namen wird nicht genannt; falls der lateinische Titel eine bloße Uebersetzung war, so wird es *Καλως* oder *Καμιλος* geheißen haben.)

Für diejenigen welche behaupten, die griechische Bühne habe keine Romantik gekannt, dient dieses Stück als ein gutes Muster sich vom Gegentheil zu überzeugen, doch aber auch für den weitern Satz, daß die Griechen mit der Romantik allein sich nicht zufrieden gaben. Unser Stück ist von vorn herein lauter Romantik; der Schiffbruch auf der Bühne, die malerische Localität, eine Meeresküste, ein Tempel der Aphrodite, gegenüber des Dämones Landhaus und andre idyllische Umgebung, das alles macht uns den Eindruck, als ob Shakspeare

den Gedanken zu seinem Sturm in der Jugend just aus diesem Stück concipiert hätte, denn wie im Sturm ist auch hier der Schiffbruch die so zu sagen vorausgehende Catastrophe des Stücks, so daß alles folgende nur die Consequenz und daraus abgeleitet ist. Allein nach der Mitte wird das griechische Stück auf einmal eine ganz seerechtliche Verhandlung, so daß man sich in die Seele eines ewig processierenden Atheners versetzen muß, um zu begreifen, wie man aus der Romantik auf einmal in den abstracten Rechen-Verstand einlenken kann; das aber lag eben im griechischen Naturell, nicht in dem unsern. Die Localität Cyrene an der africanischen Küste weist hier auf das griechische Colonialleben und vermittelt gewissermaßen attisches und sicilisches Griechenthum. Cyrene liegt Athen etwas näher und die betheiligten Personen sind athenische Bürger, es handelt sich aber im Anfang um eine Ueberfart nach Sicilien. Das Stück interessiert beide Länder, aber Athen hat dißmal den nähern Anspruch. Das Stück spielt wieder vom Morgen bis zum Abend.

Ein euripideischer Prolog ist sehr passend dem Gott Arctur in den Mund gelegt, der als Sternbild und Sturmgott gedacht ist und den Seesturm schicklich exponiert, der das Stück eröffnet.

Erster Act. Ein Sclav vom Landhaus des Dämones beräth mit diesem die Wiederbedachung des vom Sturm entdachten Hauses, da kommt der Jüngling Pleusidippus aus der Stadt, dem ein Kuppler seine Geliebte zur See entführt hat. Während sie reden sieht einer Schiffbrüchige am Strand, zwei Mädchen in einem Nachen. Jene gehen ab. Unmittelbar darauf erscheinen beide Mädchen sich rettend am Ufer. Die alte Aphrodite-Priesterin kommt aus dem Tempel und nimmt sie bei sich auf.

Zweiter Act. Ein Fischer-Chor, unter dem sich der nachher genannte Gripus mitbefinden wird, klagt daß im Sturm nichts zu fischen ist. Plausidippus Sclav Trachalio fragt nach dem Kuppler und trifft gleich darauf auch die beiden geretteten Mädchen, deren eine seines Herrn Geliebte. Der Kuppler wollte sie nach Sicilien entführen und verkaufen aber das Schiff scheiterte. Das zweite Mädchen Ampelisca, soll für die Priesterin Wasser holen beim Nachbar Dämones, der Knecht Skeparnio liebkost mit der Dirne, was idyllisch zierlich ausgeführt ist. Während er den Eimer füllt sieht sie den Kuppler nahen

und entflieht. Dieser, Labrax kommt mit seinem sicilischen Cameraden Charmides als Schiffbrüchige; sie machen sich Vorwürfe. Skeparnio verräth dem Kuppler, seine Mädchen seien im Tempel drinnen; er geht hinein.

Dritter Act. Dämones erzählt das nächstfolgende wieder in einem thörichten Traumbild nach euripideischer Aufklärungsweise, und nun ruft der Sclav Trachalio, der Kuppler thue den Mädchen im Tempel Gewalt an, weil er sie als Eigenthum reclamiert, während er von einer, Palästra, doch weiß sie sei als attische Bürgerin geboren und gestohlen, wie solches wieder ein Spielkästchen beweise, das mit im Schiffbruch und in des Kupplers Felleisen verloren gegangen. Dämones nimmt sich der beiden Mädchen an, die sich vor dem Kuppler auf einen Straßenaltar flüchten. Pleusidippus kommt und fordert den Kuppler vor Gericht, daß er das verkaufte Mädchen eingeschifft; der sicilische Gastfreund verhöhnt den Kuppler mit der allerniedrigsten Schadenfreude, in dem Ton, den Shakspeare einmal in dem Stück Measure for Measure (Act. 3, Sc. 4) ganz ähnlich angeschlagen.

Vierter Act. Dämones kündigt seinen zweiten Sclaven Gripus an, der alsbald in einem Nachen gefahren kommt, den er an's Land zieht und zwar an dem Tau, Rudens, nach dem das Stück benannt ist. Nun kommt die seerechtliche Partie des Stücks, denn dieser Gripus hat den Mantelsack des Kupplers im Meer aufgefischt und will ihn als Fischerbeute behalten; Trachalio aber belauscht ihn und bietet ihm Halbpart für's Verschweigen. Gripus will davon nichts wissen, aber Trachalio appelliert an den benachbarten Dämones als Schiedsrichter, der zwar Gripus eigner Herr ist, aber im Interesse der Mädchen die Sache nach Gerechtigkeit austrägt. Er hat Palästra bereits als Athenerin erkannt und wie nun das Mädchen sich durch Beschreibung der Spielsachen im Kästchen legitimieren soll, ergiebt sich, daß jene Dämones eigne geraubte Tochter ist, die er ihrer Mutter ins Haus zuführt.

Fünfter Act. Die Verwicklung ist gelöst und der lezte Act ist der fröhlichen Laune gewidmet mit spielender Redseligkeit. Dämones schickt nach Pleusidippus als Landsmann und Liebhaber seiner Tochter und vertröstet den Gripus, der auf seinen Lohn für den Fischzug hofft. Der Kuppler hört von ihm was er gefangen und verspricht ihm ein Talent, wenn er ihm zu seinem Felleisen verhelfe. Dämones arran-

giert das Ganze; das versprochne Talent wird dem Kuppler zur Hälfte zurückgegeben gegen Freilassung der zweiten Sclavin Ampelisca und für die andre Hälfte wird Gripus freigelassen, womit alle Parteien zufriedengestellt sind.

Plautus hat sicher das romantische Element in diesem Stück angezogen, wofür Terenz weniger Sinn hatte. Schade ist, daß wir nur das eine in dieser Art besitzen; denn daß es im Alterthum nicht so isoliert gestanden wie es uns erscheint, haben wir selbst an einigen von Menander erhaltenen Inhaltsanzeigen nachgewiesen. Als Seestück mußte es den Engländern anziehend sein und darum die sehr wahrscheinliche Einwirkung auf Shakspeare's Sturm; er hat den Plautus unleugbar in der Jugend kennen gelernt, wie wir noch finden werden. Dieses Stück hat auch unleugbar fünf ziemlich gleich lange Acte.

2. **Ὀνᾶγος, der Eseltreiber,** bei Plautus Asinaria, scilicet fabula, **die Eselsgeschichte.** Der Dichter ist im Prolog genannt, er heißt freilich in unsern Ausgaben Demophilus; da ein solcher aber sonst nicht bekannt ist, hat es schon Lessing in den bekannten Diphilus emendiert.

Durch dieses Stück wird übrigens der Ruhm des Dichters nicht gemehrt; es ist im höchsten Grade ordinär, und bloß als Musterbild einer schlechten athenischen Haushaltung der Betrachtung werth. Ein schwacher Vater, der die böse Frau für das Geld geheirathet, ein verliebter Sohn ohne Geld, seine Geliebte und ihre Mutter Kupplerin, zwei verschmitzte Sclaven die den Vater auf sein Verlangen bestehlen, dann noch ein Rivale des Liebhabers mit seinem Parasiten und ein Handelsdiener der eine Geldsumme für verkaufte Esel zu bringen hat, bilden das Personal. Vom leztern, der im Griechischen durch einen Eseltreiber ersetzt sein mochte, hat das Stück den Namen. Das Local ist die gewöhnliche athenische Straße. Ein kurzer Prolog, dessen Anfangsvers lautet:

Hoc agite sultis spectatores nunc iam!

Ich habe in meiner Grammatik nachgewiesen, daß das lezte Wort iā laute und damit auf's Eselsgeschrei gedeutet sei. Aehnlich ist die Mahnung an den praeco: Fac auritum poplum!

Erster Act. Der alte Demänet fordert den einen Sclaven auf für den Sohn Geld aus der Haushaltung zu unterschlagen.

Zweiter Act. Der Jüngling Argyripp zankt sich mit der Kupplerin die Geld will und ihr Gewerbe erschöpfend characterisiert.

Dritter Act. Die beiden Sclaven intrikieren gegen den Handelsdiener, indem sich der eine für den Hausverwalter ausgiebt, ihm sein Geld abzunehmen; dieser aber will es nur vor Demänets Augen ausliefern, zu welchem Zweck sie mit ihm auf den Markt abgehen. Dieser Act ist unglaublich breit ausgeführt.

Vierter Act. Zank der Kupplerin und der Philenion, die nicht von dem Geliebten lassen will und der doch nichts mehr zu bieten hat.

Fünfter Act. Die beiden Sclaven haben die zwanzig Minen in einem Beutel, der junge Herr und das Mädchen müssen sich zu den äußersten Bitten demüthigen, ja der Herr einen Sclaven als Pferd auf dem Rücken tragen, bis sie das Geld ausliefern. Wieder sehr breit ausgeführt.

Sechster Act. Der Rival Diabolus läßt seinen Parasiten einen Contract ablesen, den er mit der Kupplerin geschlossen hat.

Siebenter Act. Die Scene ist jezt eine gedoppelte. Vorn bleibt die Straße wie bisher; hinten oder seitwerts sieht man ins Innre des Hauses der Kupplerin. Der alte Vater hat sich ausbedungen, einen Abend mit dem Mädchen zu zechen und zu kosen, wofür der Sohn sie für ein Jahr erkauft; dieses Gastmahl stellt sich dar. Man sieht den Rivalen und Parasiten zornig zurückkommen und der Parasit wird zur Rache beordert, indem er der Frau des Alten die Sache hinterbringt. Dann kommt das ekelhafte Tischgespräch mit der Eifersucht des Sohns auf den Vater und zum Schluß bringt der Parasit die wüthende Artemona herbei, welche den Alten mit Schmach überhäuft und nach Hause schleppt. Diese derb ausgesprochne Moral des Stücks macht den ekelhaften Stoff aber um kein Haar besser. Diß Stück gehört schon zu der ordinärsten Waare der griechischen Bühne.

3. *Κληρουμενοι*, **die Loßzenden** oder **Verloßzten.** — Bei Plautus Casĭna, welches Wort hier Eigennamen, aber wie man sagt in der umbrischen Sprache einen Hund bedeutete.

Diß Stück ist eher eine Posse als ein Lustspiel zu nennen, zwar nicht von der Zusammenhanglosigkeit der aristophanischen Possenspiele, wohl aber in der Catastrophenscene von seiner Unzüchtigkeit, nur daß dißmal unsre Abschreiber nicht so keck waren wie die griechischen, indem sie die ärgsten Zoten geradezu weggelassen haben. Dadurch ist aber das Stück besonders kurz geworden. Das Stück hat den Vorzug einer strengen Einheit und eines präcisen Fortschritts, denn es geht ununterbrochen seiner Catastrophe entgegen. Das eigentliche Liebespaar, das am Schluß vereinigt wird, bekommen wir gar nicht zu sehen, denn es war dem Dichter nicht um Sentimentalität, sondern einzig um faunisches Satyrspiel zu thun. Wir haben die gewöhnliche Athenerstraße mit zwei Bürgerhäusern und das Stück spielt vom Morgen ab in die Nacht hinein.

Wieder ein langer Prolog nach Euripides Weise; er ist theils literarisch, theils exponierend. Daß die Sclavin Casina am Ende als Tochter des Nachbars erfunden wird, wird erst im Epilog wiederholt und hat für unsern Spaß keine Bedeutung. Um sie streiten sich Vater und Sohn, wieder als Rivalen, jeder will sie einem Diener vermählen um ihrer selbst zu genießen, der abwesende Sohn aber wird durch die Mutter vertreten, bei der natürlich die Eifersucht wirkt.

Erster Act. Die beiden präsumtiven Freier streiten sich um die Beute.

Zweiter Act. Die alte Frau klagt der Nachbarin ihre Noth und schilt dann ihren verliebten Ehgemahl. Der Alte, der den Rivalen nicht abbringen kann, will jezt durch's Loß entscheiden lassen, wer das Mädchen bekommen soll; da die Frau einverstanden ist, wird eine Urne mit Loßen aus hartem Holz gebracht, wovon jeder Betheiligte eine wohl mit seinem Namen gezeichnete Marke aus dem Wasser ziehen muß. Der Diener des Alten gewinnt; die Frau muß die Hochzeit zurichten, aber die Weiber machen eine Intrike um den Alten zu betrügen.

Dritter Act. Der Alte beredet mit dem Nachbar, daß er ihm sein Haus einräume, um für die Nacht sein Beilager mit Casina dort zu halten; eine Sclavin wird herausgeschickt dem Alten weiß zu machen, Casina renne wüthend mit einem Schwert durch's Haus und drohe in der Brautnacht den Bräutigam zu ermorden, woraus die comische Furcht des Alten sich ergiebt. Nun kommt ein ganzer Zug von Köchen mit Speisen; die Weiber intrikieren aber, daß der Alte und die seinigen nichts zu essen bekommen.

Vierter Act. Jezt ist es Abend und einbrechende Nacht. Eine Magd beschreibt wie der Alte gefoppt wird. Dann kommt der Hochzeitzug mit Fackeln und dem Hymenäusgesang, er geht von Stalino's Haus an dem des Nachbars vorbei auf's Land hinaus, aber im Vorbeigehen schlüpfen Stalino und sein Diener Olympio mit der vermeintlichen Braut in des Nachbars Haus hinein und lassen den Zug weiter gehen. Die vermeintliche Braut war aber der verkleidete Waffenträger des Sohnes, Chalinus; so kann man die Catastrophe leicht errathen.

Fünfter Act. Nacht. Die Weiber kommen fröhlich von der Mahlzeit um auf der Straße zu schlendern. Da tritt aus des Nachbars Hause Olympio im Unterkleid und erzählt, wie die vermeintliche Braut ihn schnöd habe ablaufen lassen; die Weiber belauschen ihn und wollen in ihrer Lüsternheit die Sache genauer beschrieben wissen; hier waren nun die Zoten am Platz, die unsre Abschreiber ausgelassen haben. Nachher kommt Stalino gleichfalls im Unterkleid, er hat sich bei der Braut ebenso blamiert, da bringt man Licht und die Verwechslung wird erkannt; Stalino muß seiner alten Frau Abbitte thun und das Stück schließt mit ihrer Verzeihung. Das Motiv mit der Knabenheirath hat Shakspeare in den Merry wives aber in sehr unschuldiger Weise ebenfalls benutzt.

Jezt sind wir mit allen griechischen Stücken fertig, von welchen wir die Verfasser wissen. Bei den folgenden sind dieselben nicht überliefert; man kann also höchstens darüber Muthmaßungen aufstellen. Es wird nichts andres übrig bleiben, als die Stücke einigermaßen nach der Gattung zu classificieren, und wir lassen zunächst diejenigen folgen, welche den Ton des echt-athenischen Lustspiels anschlagen.

Athenische Lustspiele.

(Nach Plautus.)

---

1. **Die drei Sclavinen**, bei Plautus nach dem intrikierenden Sclaven Epidicus genannt.

Ueber dieses Stück kann ich nur wiederholen, was ich in meiner Uebersetzung darüber ausgesprochen. Es ist meines Erachtens das vollendetste Stück im Fach der Intrike, was das Alterthum uns aufbewahrt hat, und zwar nicht nur der Intrike im gemeinen Sinn des Worts, sondern des intrikierenden Schicksals, gewöhnlich Zufall genannt, welches die sämmtlichen Intriken des Intricanten Epidicus zu einem unerwarteten glücklichen Ziele hinausführt. Durch das zufällige Zusammentreffen von Umständen kommt hier und da eine glückliche Combinazion im Leben zu Tage und wer solche Momente lebendig aufzufassen vermag das ist der comische Dichter. Ich muß darum auch wiederholen, daß der Autor des Werks mir nicht zweifelhaft sein kann; der größte Meister im Intrikenstück war bei den Griechen Menander; ein solches Werk war jedem ohnehin bekannt, der Uebersetzer brauchte ihn nicht zu nennen; wie hoch Plautus das Werk schätzte, beweisen die Verse die in den Bacchides vorkommen:

Etiam Epidicum, quam ego fabulam aeque ac me ipsum amo,
Nullum aeque invitus specto, si agit Pellio.

Woraus wir nebenher auch erfahren, daß diese Stücke in Rom zu verschiednen Malen aufgeführt wurden, nicht nur einmal wie die frühern athenischen. Die Manier des Stücks ist sicherlich der Menandrischen die wir aus Terenz kennen verwandt, es übertrifft aber diese Stücke weit

an meisterhafter Verwicklung. Unter den neuern Völkern sind mit Recht die Franzosen immer von diesem Stück angezogen worden, die gelehrte Madame Dacier hat es übersetzt und commentiert und schon Moliere hat es mehrfach studiert und nachgeahmt, wie sich aus seinem Jugendstück L'étourdi und besonders in seinen Fourberies de Scapin leicht verfolgen läßt.

Bei dieser längst anerkannten Vortrefflichkeit des Werkes ist es wahrhaft verwunderungswürdig, daß alle Herausgeber den eigentlichen Kern der Intrike darin mißverstanden haben, daß sie in dem Personen-Verzeichniß nur zwei Mädchen unter den Namen Virgo und Fidicina aufführen, also der Meinung waren, es handle sich in unsrem Stück nur um die Verwechslung zweier Mädchen, was um so sonderbarer, da aus dem alten Argumentum, das gewöhnlich dem Priscian zugeschrieben wird, die richtige Ansicht der Sache nicht wohl zu verkennen war. Jeder, der das Stück mit Aufmerksamkeit liest, muß sich bald überzeugen, daß die Intrike durch die doppelte Verwechslung dreier verschiedner Mädchen bedingt ist, nämlich einer Virgo Namens Telestis, einer Harfenspielerin Namens Acropolistis und einer zweiten gemietheten Harfnerin, welche Epidicus zufällig einschiebt, und darum habe ich, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf diesen Hauptpunct zu fixieren, das Stück gleich von vorn herein als „die drei Sclavinen" bezeichnet. Auf dieser doppelten Verwechslung beruht die ganze Genialität dieser Composizion und die eigenthümliche Kunst des Menander. Es handelt sich dabei um nichts ausgezeichnetes weder in den Characteren noch ihren Leidenschaften, es sind ganz gewöhnliche Individuen, die eigentlich nur ihren Stand, Alter und Geschlecht repräsentieren und sonst nicht weiter individualisiert sind; die Poesie kommt nur herein durch die ungewöhnliche Collision gewöhnlicher Motive. Denn daß einmal eine Person mit einer zweiten und die zweite mit der dritten verwechselt wird ist nichts wunderbares aber auch nichts alltägliches; es ist so zu sagen ein Rechenexempel, das der Dichter zuerst sich zur Lösung aufgestellt und durchgeführt hat. Weil darin alles so alltäglich aussieht, so begreift man den bewundernden Ausruf eines Griechen über Menander: O Leben und Menander, wer von euch hat dem andern nachgeahmt? Diß klingt freilich lächerlich, insofern das Leben die Motive die möglich sind alle einmal zu Tage bringt, anderseits

aber fixiert erst der Dichter sie so der Betrachtung, daß sie der Welt zum Bewußtsein kommen, nämlich durch die ideale Auffassung, welche nicht aus der sogenannten Objectivität des Lebens sondern einzig aus der Idealität des Subjects stammt und in welcher Hinsicht die Kunst immer über dem Leben steht.

Die Vortrefflichkeit des Werks kann wie gesagt nur durch eine aufmerksame Lectüre aufgefaßt werden; wir wollen aber übersichtlich die Folge der Scenen zusammenstellen. Wir haben die gewöhnliche athenische Straße mit Periphanes Wohnung; das Stück kann ganz gut im Lauf eines Tages abspielen. Es ist kein Prolog, sondern mit Hilfe eines protatischen Characters beginnt das Stück seine Exposizion alsbald im lebendigsten Dialog.

Erster Act. Der intrikierende Sclav Epidicus exponiert mit seinem Cameraden Thesprio. Dieser kommt mit dem jungen Herrn aus dem Feld zurück, der eine schöne Gefangene mitbringt, die er liebt. Epidicus hat ihm vorher eine Harfnerin kaufen müssen und sie beim Vater unter der Lüge, sie sei dessen natürliche Tochter untergebracht. Nun ist Epidicus durch die Unbeständigkeit des Jünglings in Noth gebracht; er soll auch für die neue Liebe Geld anschaffen. Der junge Stratippocles mit seinem Freund kommen und Epidicus verspricht seine Hilfe.

Zweiter Act. Der Alte, Periphanes mit einem rechtsgelehrten Freund Apöcides; Epidicus lügt, man müsse dem Sohn zuvorkommen und die neue Liebe vorwegkaufen, da sie ein Soldat auch liebe, dem man sie mit Profit ablassen könne; der Alte giebt dazu Geld und der Freund besorgt das Geschäft, der Sclav aber schiebt ein drittes indifferentes Mädchen unter.

Dritter Act. Die beiden Jünglinge; dem Herrn bringt der Sclav das Geld des Vaters, um das neue Mädchen vom Handelsmann kaufen zu können.

Vierter Act. Die Alten; Apöcides kommt mit seiner von Epidicus abgerichteten Harfnerin; sie wird ins Haus gebracht, soll aber mit der vermeintlichen Tochter nicht in Berührung kommen. Gleich darauf kommt der Soldat, der seine Geliebte, d. h. des Sohnes neue Geliebte loskaufen will, der Alte läßt ihm die Harfnerin herausholen; da der Soldat eine Fremde sieht, glaubt er sich falsch berichtet und geht wieder ab. Nun glaubt sich Periphanes vom Sclaven geteuscht und sinnt auf Strafe.

Fünfter Act. Hier bricht allerdings der bisherige reine Lustspielton ab und wir werden für diesen Act in eine halbsentimentale Rührung versetzt, indem Periphanes seine alte Geliebte Philippa von Epidaurus in Argolis (Athen gegenüber) wieder erkennt, die ihm in jungen Jahren eine Tochter geboren hatte. Dieses Motiv war aber für die Anlage des Stücks nicht gut zu umgehen. Nun wird die vermeinte Tochter herausgerufen, statt der Telestis aber erscheint des jungen Herrn erste Harfnerin Acropolistis; sie und die Mutter kennen sich nicht; nun Periphanes neue Wuth über den Sclaven.

Sechster Act. Stratiphocles kauft vom Wechsler nun die neue Geliebte, welche aber Epidicus als Philippas Tochter Telestis erkennt und sie dem Jüngling als seine Schwester präsentiert; er stutzt, freut sich und lenkt seine Leidenschaft auf die erste Geliebte Acropolistis zurück.

Siebenter Act. Die beiden Alten sind aus, um Epidicus zu strafen; der stellt sich ihnen keck in den Weg und verlangt selbst, gefesselt zu werden, was sein Herr endlich eingeht; dann gesteht er alle seine Listen. Wie aber der Alte erfährt, daß seine verlorne Tochter hiedurch in's Haus geschafft worden, so verzeiht er natürlich dem Sclaven und schenkt ihm noch die Freiheit.

2. **Der Geizige.** — Bei Plautus Aulularia die Topfgeschichte.

Diß Stück ist noch berühmter als das vorige, obwohl es eigentlich ein Torso ist, denn den antiken Schluß besitzen wir nicht. Zwar ist hier der eigenthümlich athenische Pflastertreterton ebenfalls obligat, aber was vor allem in die Augen springt, ist, daß das Lustspiel zur Parade oder zum carikierten Characterbild wird, indem die Figur des Geizigen alles andre in sich absorbiert und zum Mittel heruntersetzt. Ich glaube in diesem Stück einige Wendungen zu erkennen, die an die Manier des Ἑαυτον τιμωρουμενος erinnern, und stehe nicht an, es ebenfalls für eine Arbeit des Menander zu erklären. Er hat dißmal aber die Form mit genialer Ungebundenheit gehandhabt und gegen allen Lustspielgebrauch sind zumal in der zweiten Hälfte die Scenen so völlig abgerissen und isoliert, daß alle Augenblicke die Scene leer bleibt, auch da wo keine Pause und kein Actschluß gedacht werden kann. Es ist darum schwer, die rechten Actschlüsse zu bestimmen.

Wir haben die gewöhnliche Athenerstraße, Euclio's und Megador's Haus gegenüber, den Hintergrund aber nimmt der heilige Hain der Göttin Πιστις oder Fides (Treue) nebst deren sichtbarem Tempel ein, was eine malerische Decorazion gestattet. Schön ist der Gedanke, den Prolog durch den Lar oder Hausgott von Euclio's Haus sprechen zu lassen, weil der Herd des Geizigen die eigentliche Basis des Gedichts ausmacht und wie Schlegel schön bemerkt, der dort verscharrte Schatz die eigentliche Macht ist, welche durch das ganze Stück spukt und es beherscht. Der Prolog gibt auch die Exposizion, wie der Geizige den Schatz im Haus gefunden, des Nachbars Neffe Lyconides aber dessen Tochter heimlich geschwächt hat; das ist die Verwicklung. Das Stück kann zur Noth vom frühen Morgen ab bis in die Nacht hinein spielen.

Erster Act. Euclio, der Geizige, treibt seine alte Magd aus dem Haus, um sich zu überzeugen, daß sein verscharrter Schatz noch unberührt geblieben.

Zweiter Act. Der Nachbar Megador erklärt seiner Schwester Eunomia, er sei gesonnen, des Euclio Tochter zur Frau zu verlangen. Sie lobt es und er macht dem Nachbar den Vorschlag, der sie aber ohne Mitgift zusagt, voller Mißtrauen, der Nachbar habe von dem entdeckten Schatze Witterung. Die Alte jammert, daß die Tochter im Haus ihrer Entbindung nahe sei.

Dritter Act. Megador's Sclav Strobil bringt eine Schaar Köche, welche in beide Häuser vertheilt werden, um das Hochzeitmahl zu besorgen. Hier wird der Character des Geizigen parodiert. Nachdem die Kocherei angegangen, werden die Scenen so abgebrochen wie in Aristophanes Acharnern.

Vierter Act. Euclio hat ärmlich eingekauft und erschrickt, wie er die Köche rumoren hört; er jagt sie mit Prügeln aus dem Hause und bringt endlich seinen Goldtopf ängstlich unter dem Mantel heraus, worauf er die Köche wieder hinein schickt. Da kommt aber Megador des Weges, der einen Monolog über den landläufigen Luxus der Weiber hält, welchem Euclio mit Lust zuhört, diß ist breit und episch ausgeführt; dem Euclio räth er, sich doch etwas hochzeitlicher anzuziehen, was dieser mit seiner Armuth entschuldigt, dann aber in den Tempel der Göttin im Hintergrund schleicht, um seinen Schatz zu verstecken.

Fünfter Act. Nun kommt der Sclav Strobil wieder; da er von hier an beim Onkel Megador nichts mehr zu schaffen hat, so läßt ihn der Dichter jezt als Diener des verliebten Neffen auftreten; wahrscheinlich sollen es eigentlich zwei verschiedne Sclaven sein, die der Dichter aber durch denselben Schauspieler spielen ließ. Er soll sich auf Kundschaft legen wegen der vorbereiteten Hochzeit, hört aber gerade jezt Euclio sagen, der Topf sei im Tempel wohl verwahrt (was man als Monolog nicht mit der gemeinen Wahrscheinlichkeit messen muß); er schleicht sich alsbald in den Tempel nach, Euclio aber durch ein Rabengeschrei gewarnt, kommt zurück, rennt in den Tempel, bringt den Sclaven am Kragen heraus, und visitiert ihn als vermeinten Dieb, was in comischer Uebertreibung geschildert ist. Dadurch irr gemacht, will Euclio seinen Schatz außer der Stadt im Hain eines Waldgotts (Silvan) verstecken, da aber der Sclav auch diß belauscht, so eilt er voraus an die Stelle und beobachtet ihn, indem er einen Baum ersteigt.

Sechster Act. Lyconides hat der Mutter Eunomia sein Verhältniß zur Tochter des Euclio mitgetheilt und diese kommt hinter der Scene nieder; die Mutter will mit dem Bruder reden; Strobil kommt mit dem gestohlenen Topf und bringt ihn in Sicherheit; auf die einen Augenblick leere Scene stürzt jezt der bestohlene Euclio herein und diß ist die Spitze des ganzen Gedichts. In seiner Verzweiflung redet er das Parterre an und will dort den Dieb ausfindig machen; diß ist die Freiheit der alten Parabase, welche selbst Moliere auf der französischen Bühne beibehalten hat. Auf das Geschrei des Alten tritt Lyconides heraus, und da er glaubt, der Mann jammre über der Tochter Niederkunft, so bekennt er sich frischweg als den Thäter der Missethat. Diese comische Hauptscene dreht sich im Original um die Pronomina ea, illam u. s. w., welche der eine von dem Topf aula oder olla, der andre von der Tochter versteht, daher bei Moliere das Feminin cassette verwendet ist, um das Mißverständniß beibehalten zu können. Nachdem es aufgeklärt ist, rennt der Alte hinein, der Sclav Strobil kommt zurück und gesteht seinem Herrn, er habe des Alten Gold gestohlen, aber hier leider bricht das Stück ab und wir haben den griechischen Schluß nicht.

Das Gedicht bis hieher ist wundervoll fein und präcis gearbeitet,

ein echter Torso, so schön als der berühmte Sculpturtorso unter den Antiken. Das Stück ist beiweitem noch nicht zu Ende und man hat seit dem Mittelalter verschiedne Restaurazionsversuche gemacht; die mir vorliegenden sind sämmtlich breit und unbeholfen ausgefallen; ich habe darum einen dramatischeren versucht, über den mir aber kein Urtheil zusteht; einige nämlich haben aus einem argumentum geschlossen, der Alte lasse von seinem Geiz ab und gebe sein Gold der Tochter zur Mitgift; mir scheint der Character auf den incorrigibeln Geiz angelegt und ich habe darum nur nach einer raschen Lösung in diesem Sinn gestrebt, in folgender Weise.

Lyconides verspricht seinem Sclaven die Freiheit unter Bedingung, daß er den Goldtopf zurückbringt, dann sagt er der Magd Staphyla, er sei bereit die Hochzeit mit Euclio's Tochter zu feiern; Strobil bringt den Topf und trägt ihn hinein.

Siebenter Act. Megador erklärt der Schwester, er trete die Braut dem Neffen ab; Strobil meldet die Zufriedenheit des Alten und Lyconides kommt mit seinen Freunden im Hochzeitzug mit Fackeln und dem Hymenäuslied, womit die Handlung zu Ende ist. Strobil spricht ein Abschiedswort.

Unter den modernen Nachahmungen ist die Molierische die berühmteste. Die mimische Kraft welche in der Caricatur des Geizigen steckt, mußte Moliere als Schauspieler besonders zu schätzen wissen, da er die Rolle selbst spielte; die antike Einfachheit des Stoffs wäre ihm aber zu leer erschienen; er hat daher den Character mit einer Liebesgeschichte nach spanischer Manier combiniert, was die Gesammtwirkung schwächt. Schlegel hat sehr gründlich nachgewiesen, wie es ein Mißgriff war, den Geizigen zugleich verliebt zu schildern, da diese Leidenschaften sich ausschließen, auch die Inconsequenz, daß sein Geiziger, gleichsam erst aus Altersschwäche geizig geworden, eine seltsame Mischung von Verschwendung und Geiz repräsentiert, von der im alten Gedicht nichts zu finden ist. Da das Stück in Prosa geschrieben ist, konnte er auch durch die Diczion seinem Vorbild nicht das Gleichgewicht halten und es ist diesem nicht ebenbürtig.

3. Die Geistergeschichte, Mostellaria.

Hier haben wir ein reines Intrikenstück im gewöhnlichen Sinn des Worts, wo der intrikierende Sclav den alten Herrn zum Narren hat, um durch seine Lügen den Sohn für eine Weile sicher zu stellen, bis schließlich die Verzeihung erwirkt ist. Der Zufall hat dißmal gar keine Gewalt auf die Handlung. Noch weniger läßt sich eine Moral aus dem Stück gewinnen. Dieses Stück hat in der Manier die meiste Aehnlichkeit mit dem Θησαυρος, nur ist es noch trockner als dieses; wir dürfen es also als wahrscheinlich dem Philemon zusprechen, uns übrigens dabei der Anecdote erinnern, daß Menander diesem Nebenbuhler auf der Straße zugerufen: Wirst du nicht roth, Philemon, wenn deine Stücke über die meinigen den Sieg davon tragen? Gleichwohl ist in der Ausführung manches glückliche Wort gebraucht. Die gewöhnliche athenische Straße mit den Nachbarhäusern der beiden Alten. Das Stück kann fast ununterbrochen in der natürlichen Zeit der Darstellung abspielen; nur kleine Pausen fallen ein.

Erster Act. Da der Herr des Hauses in Handelschaft in Aegypten abwesend ist, und der Sohn inzwischen ein lustiges Leben mit Mädchen und Freunden führt, so stellt sich der Gegensatz der Haushaltung in den beiden Sclaven, dem ehrlichen vom Lande und dem Intricanten Tranio in der Stadt vor Augen, welche die Exposizion machen.

Zweiter Act. Der junge Philolaches exponiert sich in einem langen Monolog; dann tritt in der Nachbarschaft die Buhlerin mit ihrer Magd auf, die er belauscht und das Mädchen für ihre treue Ergebenheit rühmt; die Scene ist übermäßig breit ausgeführt. Dann werden Polster wahrscheinlich in den Vorhof des Hauses gebracht, und ein Schmauß bereitet, zu dem der trunkene Freund Callidamätes mit seiner Geliebten herbeitaumelt und stottert. Unter währendem Schmauß schließt der Act, so daß sie villeicht während der Musik des Zwischenacts sichtbar bleiben.

Dritter Act. Während die drin im Vorplatz fortzechen, tritt Tranio vorn in die Straße; die Peripetie ist da, denn der Vater ist im Piräus angekommen. Tranio muß eine List ersinnen, um für den Augenblick der leichtsinnigen Gesellschaft das Leben zu fristen. Sie gehen alle in's Haus hinein und schließen es ab. Theuropides

kommt an und trifft auf Tranio. Dieser macht ihm weiß, in seinem Haus gehe ein Geist um und der Sohn habe es verlassen; während die lustige Gesellschaft ihn durch die Thür neckt und wirft, heißt Tranio den Vater das gefährliche Haus fliehen.

Vierter Act. Ein Wucherer kommt, der dem Jüngling das Geld für die Loskaufung der Geliebten vorgeschossen, und will seine Zinsen holen. Tranio muß verhindern, daß er dem Vater das Geheimniß verrathe und macht dem Alten weiß, der Sohn habe Geld aufgenommen, um ein benachbartes Haus zu kaufen, weil das seinige nicht mehr bewohnbar war. Der Alte freut sich über den Handel. Nachdem der Wucherer fort ist, tritt aber jezt der Nachbar Simo auf, und um auch diesen zu beseitigen, macht Tranio ihm weiß, der Alte wolle seinem Hause daran bauen und an seinem Hause ein Muster nehmen; so belügt er die beiden Alten und bekommt von Simo die Erlaubniß, das Haus zu durchgehen und zu betrachten. Auch diß ist sehr weit ausgeführt.

Fünfter Act. Der Alte und Tranio kommen aus dem Hause zurück und Tranio soll den Sohn herbeiholen.

Sechster Act. Zwei Sclaven wollen ihren Herrn Callidamat vom Schmauße abholen, Theuropides verwundert sich und er erfährt von ihnen die ganze Lüge wegen des gespenstigen Hauses. Auch Simo klärt ihn über die Lüge vom Hauskauf auf. Er wüthet über den Sclaven.

Siebenter Act. Tranio, der das Ungewitter kommen sah, hat die lustige Gesellschaft durch die Hinterthür entführt und stellt sich frech vor den Alten; da aber dieser Knechte ihn zu fesseln ruft, retiriert er sich auf einen Straßenaltar als Asyl. Callidamat, der seinen Rausch ausgeschlafen, kommt und gesteht alles; die Gesellschaft werde zusammenschießen, um den Schaden zu ersetzen; so ist der Alte beschwichtigt und nur auf den Sclaven noch böse; doch Callidamates Fürsprache erwirkt auch ihm Verzeihung. Das ganze Stück hat eine durchaus nüchterne psychologische Entwicklung ohne irgend ein romantisches oder phantastisches Element, man kann es ein Intrikenstück im razionalistischen Sinne nennen, da es bloß den Verstand beschäftigt. Es leidet aber an schleppender Breite.

4. Persa, der Perser oder die Perserin.

Dieses Stück ist was die zu Grund liegende Situazion, auch die etwas prosaisch durchgeführte Intrike betrifft, beinahe eine Variazion des vorigen zu nennen und es wird darum erlaubt sein, gleich jenem wieder an Philemon als den Verfasser zu denken. Es ist übrigens in einzelnen Partieen viel fleißiger und geistreicher ausgeführt, und um dieser Einzelheiten willen hat es in der That einen höhern Werth.

Wir befinden uns wieder in der athenischen Straße mit zwei Nachbarhäusern, und das Stück spielt vom Morgen bis Abend. Auch hier ist ein Athenerbürger und Handelsherr in der Fremde und zwar dißmal in Folge eines Feldzugs und einer fremden Armee folgend nach Asien verreist. Er kommt aber im Stück nicht zurück, sondern die Haushaltung ist ganz dem Sclaven Toxilus überlassen und es ist eine historische Merkwürdigkeit, wie dieser Sclav in Abwesenheit seines Herrn sich förmlich als ein kleiner Haustyrann geriert, Mädchen loskauft, sich seine Parasiten hält, ja des Parasiten Tochter zum Schein verkaufen läßt, auf offener Straße Gastmähler hält und die freien Bürger mißhandelt. Das Stück hat endlich mit dem vorigen noch gemein, daß ein Gastmahl darin eine Rolle spielt, nur ist dieses dißmal zur Catastrophe und zum Schluß benützt.

Die Intrike des Stücks hat für den Leser etwas verwirrendes, was sich leicht durch einen Prolog heben ließe, der villeicht verloren gegangen ist. Nämlich das ganze Interesse dreht sich darum, Toxilus bedarf sechzig Minen, um seine Geliebte vom Kuppler freizukaufen; dieses Geld wird im Stück zweimal erschlichen, einmal durch des Sclaven Freund, der es seinem Herrn unterschlägt, und das zweitemal durch den Parasiten, der dem Kuppler seine Tochter in Verkleidung einer Perserin dafür verkauft und sein Kind darauf reclamiert. Es ist nicht bestimmt genug ausgesprochen, daß die erste List des Sclaven das Geld nur für den Augenblick herbeischafft, so daß die zweite List die erste zudecken muß; im Stück aber läuft beides zu nah neben einander her.

Erster Act. Toxilus und sein Freund Sagaristio, Sclav eines uns unbekannten Herrn exponieren. Toxilus seufzt um Geld, Sagaristio verspricht, auf Hilfe zu sinnen.

Zweiter Act. Der Parasit Saturio exponiert sich wie gewöhnlich. Auch ihm klagt Toxilus seine Noth, und er verspricht sein Mädchen zu verkleiden und zu verkaufen.

Dritter Act. Toxilus Geliebte Lemniselene wird in wenigen Worten als ein liebendes Herz gezeichnet, ihre schlaue Magd Sophoclidisca, alt und nach Gewohnheit weinliebend, trifft auf Pägnion, einen Knaben in Toxilus Dienst, die gegenseitig geheime Billietchen auszuwechseln haben. Diese Scene ist mit einem großen Aufwand von witziger schnippischer Diczion ausgeführt, so daß man beinahe an den Ton der englischen Bedientenscenen wie bei Shakspeare erinnert wird. Diese Partie nimmt zwar viel Raum ein, ist aber keine Breite zu nennen, sie ist das beste am Stück. Der schöne Knabe Pägnion, zu deutsch Spielzeug, ist freilich nach unsren Begriffen ein sehr zweideutiger oder vielmehr geradezu lasciver Character, den man nach griechischen Sitten öfter im Lustspiel vermuthen könnte, falls die Römer sich getrauten, viele solcher Scenen zu bearbeiten; er ist aber hier erschöpfend ausgeführt.

Vierter Act. Nun ist Sagaristio's Plan gelungen; sein Herr schickt ihn mit Geld aus Ochsen zu kaufen und er überbringt dasselbe jubelnd seinem Freund.

Fünfter Act. Nun bringt der Parasit seine als Perserin verkleidete junge Tochter, die dem Vater dafür den Text liest aber doch ihre Rolle zu spielen verspricht. Da die persische Tracht auf den Theatereffect berechnet ist, so hat das Stück hievon den Namen.

Sechster Act. Dem Kuppler zahlt Toxilus sein Geld aus, in übermüthigster Weise ihn mit Injurien überschüttend, die der Kuppler ihm nicht schuldig bleibt. Dann wird auch noch Sagaristio in Persertracht gesteckt, der die Perserin verkaufen soll.

Siebenter Act. Toxilus erzählt dem Kuppler, er habe durch einen Fremden Nachricht vom Herrn aus Asien und der Fremde habe eine schöne fremde Sclavin mitgebracht, mit der er einen Schnitt machen könnte. Der Kuppler geht auf diß kitzliche Geschäft ein; dieser Handel ist wieder übermäßig breit ausgeführt, was durchaus nicht zu loben, doch ist am Schluß ein capitaler Witz angebracht, wo der vermeinte Perser seinen Namen nennen soll und den Kuppler durch die fremdklingenden Namen auf's frechste verhöhnt. Nun ist der Kuppler

geprellt und der Zweck erreicht; so ist der lezte Act ein lyrisches Nachspiel.

Achter Act. Da der Parasit seine Tochter beim Kuppler trifft, so reclamiert er sie und fordert ihn zur Strafe vor den Richter, weil er eine Freie gekauft hat; sie gehen ab und das Innere des Hauses öffnet sich, Toxilus mit den Seinigen halten offnes Gastmahl auf der Straße, was lebendig ausgeführt ist; während sie zechen und jubeln tritt der geprellte Kuppler auf die Straße und wird bis an's Ende des Stücks maßlos verhöhnt und mißhandelt. So macht das Gastmahl die eigentliche Schlußhandlung und die Schadenfreude am Unglück des ehrlosen Kupplergewerbs den moralischen Schlußsatz des Stücks. Seine Schönheiten sind Einzelheiten.

5. **Cistellaria**, **die Kistchengeschichte**; ein Bruchstück.

Von diesem Stück, das wieder einen Familienroman mit den gewöhnlichen Ingredienzen behandelt, sind uns bloß Bruchstücke übrig geblieben; das ergiebt sich leicht aus dem Inhalt und ist auch äußerlich constatiert, indem der bekannte Angelo Majo in seinen Palimpsesten diese Comödie noch viel vollständiger gesehen hat, aber in einem so verdorbenen Zustand, daß nur einzelne Worte davon lesbar waren. Der Schauplatz ist dißmal die Stadt Sicyon, nicht zu fern von Athen jenseits Corinth gelegen, daß man das Stück deßhalb doch für athenisch halten kann. Es ist die gewöhnliche Straße vorgestellt.

Der erste Act ist vollständig erhalten. Auf dem Vorplatz eines Hauses bewirthet Silenion ein öffentliches Mädchen ihre Freundin Gymnasion nebst deren Mutter. Das Hetärenwesen im Gegensatz zur Hausfrau wird gründlich besprochen; Silenion aber erweist sich als ein verliebtes Mädchen, deren Liebhaber jezt heirathen soll; diese Partie ist im sentimentalen Sinn geschildert, was der gemeinen Kupplerin gegenüber einen schönen Contrast macht. Nachdem die Mädchen weg sind wird erst die Exposizion des Stücks nachgeholt, indem die Kupplerin erzählt, wie jene Silenion ein Findelkind sei. Da die betrunkne Kupplerin aber die ganze Sache nicht weiß und nicht klar machen kann, so läßt der Poet sinnreich einen Gott Auxilium (Hilfe) auftreten um die Erzählung zu ergänzen; diß ist ein neuer und darum

picanter Zug, seltsam aber freilich, daß ein Prologsgott mitten ins Lustspiel hereintritt. Der Liebesroman ist aber sehr verwickelt. Merkwürdig ist noch der Schluß des Monologs, wo Plautus die Römer zur Tapferkeit im punischen Kriege ermahnt.

Von den folgenden Acten haben wir unzusammenhängende Bruchstücke. In einer Scene tritt der Liebhaber Alcesimarch auf, dem die beleidigte Melänis für ihr Kind aufkündet, weil er heirathe. Seine verliebte Verzweiflung ist sehr zierlich geschildert. In einer zweiten Scene, die aber mit der vorigen nicht zusammenhängen kann, erscheint Phanostrata, der Silenion noch unbekannte Mutter mit dem Sclaven; dieser ist der Melänis, die einst das ausgesetzte Kind in Empfang genommen, auf der Spur; diese belauscht es und beschließt, Silenion freiwillig den ihrigen zurückzustellen. In einem spätern Bruchstück, wo die Sclavin Halisca das Kistchen trägt, in dem die Spielsachen des ausgesetzten Kinds verwahrt sind und das dem Stück den Namen giebt, kommt ein seltsam romantischer Zwischenfall vor, indem man in einem Winkel der Bühne den verliebten Alcesimarch erblickt, der sich aus Verzweiflung todtstechen will; Silenion fällt ihm in die Arme und rettet ihn. Ueber dem Schrecken des Ereignisses hat die Sclavin das Kästchen fallen lassen, es bleibt auf der Bühne und der Sclav findet es; Phanostrata erkennt es als ihres Kindes Aussetzungsgeräth. Nun kommt eine zierlich ausgeführte Scene, wo die Sclavin Halisca das verlorne Kistchen auf der Bühne sucht, ein wahres Cabinetstückchen von Grazie; man sieht hier, daß der Excerptor, von dem unsre Codices stammen, sich nicht um die wesentlichen Scenen der Handlung bekümmerte, denn diese wäre leicht zu überschlagen; er zog nur einzelne schöne Partieen aus dem Stück aus. Indem Phanostrata mit dem Sclaven das Mädchen ausfragen, kommt der Zusammenhang der Verhältnisse an den Tag. Endlich haben wir aus dem Schlußact noch ein kleines Bruchstück, wo der Sclav dem Herrn des Hauses Demipho, der aus dem Senat heimkommt, Glück wünscht, weil ihm eine Tochter ins Haus gekommen sei, und schließlich kommen noch einige Verse des Epilogs an das Publicum.

Daß man bei diesen wenigen Fragmenten schwer hätte auf den Verfasser des Lustspiels zu muthmaßen, versteht sich von selbst.

Athenische Possen.

(Nach Plautus.)

Wir haben jezt drei entschieden athenische Stücke zu nennen, welche nicht den strengen Organismus des Lustspiels aussprechen können, sondern sich in der losen spielenden Weise der Farse oder des Possenspiels bewegen, so daß sie uns eher an die comische Oper oder das comische Ballett erinnern, wie es Italiener und Franzosen bis heute cultivieren und unzweifelhaft einen Zusammenhang mit dem ältesten athenischen Possenspiel und der aristophanischen Form beurkunden. Von der leztern sind sie aber natürlich darin verschieden, daß in dieser Zeit keine politische Tendenz mehr auf dem Theater hervortreten konnte; es fehlen auch alle persönlichen Invectiven und die groben Zoten und Unflätereien des alten Satyr, obgleich sie im Inhalt unzüchtig und sittenlos genug sind. Wir haben oben unter den Werken des Diphilus schon eine solche Posse *Κληρουμενοι* kennen gelernt; aus diesem Grund aber auch die drei folgenden für Werke des Diphilus zu erklären, möchte etwas gewagt sein; wir lassen darum die Verfasser als unbekannt auf sich beruhen.

Man kann wohl aussprechen, daß dem feinern und weichern Terenz gegenüber Plautus Talent sich entschieden der kecken Lustigkeit zugeneigt und eine geistige Verwandtschaft mit Aristophanes in sich gefühlt haben muß; und es ist uns sogar eine alte Nachricht erhalten, daß er gerade an dieser Classe von Lustspielen persönlich die größte Freude gehabt hat, denn im Cato des Cicero werden dem Cato die Worte in den Mund gelegt: Quam gaudebat bello suo punico Naevius! quam Truculento Plautus! quam Pseudulo!

1. **Truculentus**, etwa der **Tölpel**, **Bauer** oder **Sauertopf**. Für uns müßte das Stück etwa **Curtisanenstreiche** heißen.

Ein französischer Uebersetzer bemerkt zu diesem Stück, es sei so schlecht, daß es Plautus selbst könnte erfunden haben. Mir ist das nicht wahrscheinlich, denn die Sitten haben entschieden athenische Grundlage, wenn auch in der Diczion einiges entschieden römisch ist. Daß aber das griechische Original nicht von den berühmten Meistern sondern ordinäre Waare sein mag ist richtig. Die Posse oder das Paradestück ist einfach und architectonisch angelegt; es handelt sich nur um eine Hetäre, die es zugleich mit drei Liebhabern zu thun hat und alle anführt. Die einzelnen Scenen aber sind wild und oft willkürlich an einander gereiht.

Vor dem Haus der athenischen Buhlerin tritt zuerst ein Prolog auf, der in unsern Ausgaben Fragment zu sein scheint, aber der gleich darauf folgende Monolog des verliebten Dinarchus ist nichts andres als ein zweiter Prolog und vom selben Inhalt; es scheint der Dichter hat zwei Prologe für zwei verschiedne Aufführungen geschrieben. Dinarch spricht aber nicht in seinem Character, denn er erzählt hier Dinge, die erst im Laufe des Stücks sich ereignen, die er also nicht voraus weiß. So ist aber der geschwätzige Prolog sehr lang geworden.

Erster Act. Da tritt der Buhlerin Magd aus dem Haus und beginnt die Verhandlung mit dem Liebhaber, dem es anfängt an Geld zu gebrechen; die Scene ist breit in die Länge gezogen und wie Dinarch hinein geht, fällt die Magd wieder in den Prologenstyl und erzählt was weiter geschehen soll. Dann klopft sie am Nachbarhaus an, wo ein zweiter Liebhaber wohnt, der eigentlich auf dem Lande zu Haus ist. Heraus tritt dessen Knecht, der als bäurische Caricatur in altväterischer Sprache und wahrscheinlich bei Plautus völlig im Bauerndialect sprach, was aber zum Theil in den Handschriften verloren ging; nach dieser Figur, die hier aber ohne dramatische Nothwendigkeit eingeführt ist, hat das Stück den Namen Truculentus bekommen, die Caricatur des Bauertölpels; auch diese Scene ist breit ausgeführt. Dann kommt Dinarch zurück voller Ungeduld und endlich kommt ihm die Buhlerin Phronesion entgegen, welche ihm als ihrem vertrautesten

Liebhaber das Geheimniß anvertraut, sie spiele die Wöchnerin und habe sich ein Kind untergeschoben, um einen Hauptmann der vom Feld zurück sei anzuführen, als sei es ein Kind von ihm, um ihm so Geld abzujagen. Dieser erste nirgends unterbrochne Act ist so lang, daß er fast die Hälfte des ganzen Stücks einnimmt.

Zweiter Act. In diesem Act erscheint die Scene gedoppelt, einerseits die Straße, andrerseits sieht man das Innre des Hauses, wo die verstellte Wöchnerin sich zu Bette befindet und Befehle an ihre Sclavinen ertheilt. Auf der Straße erscheint der Hauptmann mit Sclaven, Sclavinen und Gepäck; er ist die stehende Maske des Miles gloriosus, doch hier nicht als Hauptcharacter ausgeführt, zeichnet sich durch barsche Einfalt aus und wird von der Magd und der Buhlerin leicht übertölpelt; alle seine Geschenke würdigt die verschmitzte Buhlerin kaum eines Blicks; er tritt beiseite und auf der Straße erscheint Dinarch's Diener Geta ebenfalls mit Sclaven und Geschenken; diese werden gnädiger aufgenommen, so daß der Soldat wüthend herbeistürzt und den Geta mißhandeln will. Die Buhlerin läßt sich hinein abführen und der Soldat geht scheltend.

Dritter Act. Jetzt kommt der dritte Liebhaber, Strabax, der Herr des Truculentus, eine Art Landjunker, weniger roh als der Soldat aber fast so einfältig gehalten; auch er bringt Geld und will sein Glück bei der Buhlerin versuchen; sein Diener erweist sich jetzt der Magd gegenüber schon etwas städtisch abgeschliffen und läßt sich auch verführen.

Vierter Act. Dinarchus wird wieder von der Magd gehänselt wie zu Anfang; er wird dißmal gar nicht eingelassen; jetzt aber kommt freilich unmotiviert eine Wendung in das Gedicht dadurch, daß ein Nachbar Callicles zwei Weiber gebunden herausführt, und ihnen das Geheimniß ablockt, das Kind, welches die Buhlerin untergeschoben, sei eigentlich von des Alten Tochter geboren und Dinarch, der ihr früher verlobt war, sei der Vater dazu. Dinarch, der das mit anhört, kann nicht leugnen und das Mädchen wird ihm zur Frau versprochen. Er bespricht es aber noch mit der Buhlerin, mit der er auf gutem Fuße bleiben will und die ihn bittet ihr das Kind noch einige Tage zu lassen für ihre Zwecke. Dazu tritt der Soldat von außen und Strabax betrunken von innen, beide streiten sich um Phronesion, über-

bieten einander und die schlaue Buhlerin lädt am Ende alle beide zu sich ins Haus. Das Stück schließt wieder einen Tag ab.

Daß man hinter diesem Stück keine Moral und keine Gemüthlichkeit suchen darf, das versteht sich von selbst. Es zeichnet das Gewerbe der Hetäre nach der gemeinen Wirklichkeit und kann nur durch das getreue Conterfei unterhalten. Den Gipfel des Gedichts bildet der zweite Act, welcher durch scenische Anordnung und mimische Uebertreibung dem comischen Schauspieler ein fruchtbares Feld eröffnet. Die Schwäche des Possenspiels zeigt sich immer in der Catastrophe, die keine reine Consequenz des Stücks sein kann, welches eigentlich nur abbricht, weil die Situazion erschöpft ist und nichts mehr zu sagen übrig bleibt.

2. **Pseudulus** (so schreibt Ritschl mit lateinischer Ableitung) nach dem Sclaven benannt.

Dieses Stück ist in Hinsicht der kunstlosen Anlage dem vorigen ganz gleich. Es mag aber ein Fehler des Plautus sein, daß er seinen Intricanten immer sagen läßt, jezt will ich diese und jene List ausführen, während ihm doch nur der Zufall zu Hilfe kommt. Gleichwohl ist das Stück in den Characteren viel feiner und zierlicher ausgeführt als das vorige und da darin eine Intrike vorkommt, die der mit dem Handelsdiener in der Asinaria ganz gleich lautet, so hätte man wohl einen Anhaltspunct, auch dieses Stück dem Diphilus zuzuschreiben.

Es ist die gewöhnliche Athenerstraße und das Stück spielt seinen Tag bis in die Nacht. Es ist ohne Prolog mit dem Dialog exponiert.

Erster Act. Callidorus klagt seine Liebesnoth dem Sclaven Pseudulus und läßt ihn einen Brief der Geliebten lesen; der Kuppler will sie verkaufen. Dann tritt die Maske des Kupplers auf, der hier sein Gewerbe ganz erschöpfend auseinandersetzt, eine culturhistorisch reiche epische Scene. Der Kuppler ist taub gegen den Liebenden ohne Geld; die Scene ist über die Maßen lang. Der Sclav wartet die beiden Alten, worunter Callidorus Vater ab, und fordert diesen auf sich zu hüten, denn er denke ihm Geld für den Sohn zu stehlen; die Alten wetten auf diese Unverschämtheit des Sclaven. Zum Schluß

ein kleiner Monolog, der merkwürdig, weil er außer der Illusion steht und in Parabasenton fällt, wiewohl die Prahlerei mit der vorräthigen Intrike eine nichtige ist. Der Dichter, wohl sicher Plautus, sagt hier, er wage sich neu zur Bühne; es scheint also eine Anfangsarbeit zu sein, und aus der jugendlichen Frische der Diczion erklärt sich villeicht des Dichters Vorliebe für das sonst nicht bedeutende Stück. Daraus erklären sich villeicht auch die vielen eingestreuten griechischen Brocken; der junge Dichter will seine Gelehrsamkeit zeigen. Zum Actschluß werden dann noch des Flötenspielers Künste für den Zwischenact gepriesen. Dieser erste Act ist wieder fast die Hälfte des Ganzen wie beim vorigen Stück.

Zweiter Act. Durch das Auftreten des Schildknappen Harpax bietet sich dem Sclaven die Gelegenheit seinen Plan auszuführen. Der Knappe begeht die Unvorsichtigkeit seinen Legitimazionsbrief mit dem Siegel seines Herrn dem Sclaven anzuvertrauen, nicht aber die fünf Minen die noch im Rest stehen, und dadurch wird dem Sclaven leicht möglich, fünf Minen zu entlehnen und auf den Brief hin die fünfzehn Minen als gezahlt und das Mädchen als ihm ausgeliefert anzusprechen. Es ist die einfachste Schelmerei von der Welt, breit aber zierlich ausgeführt. Die fünf Minen streckt Callidorus Freund Charin vor, und verspricht noch einen Gauner oder Sycophanten, der den Harpax beim Kuppler spielen und das Mädchen abholen soll.

Dritter Act. Ein Knabe scheuert vor des Kupplers Haus, dieser kommt mit einem gedungnen Koch, da er seinen Geburtstag feiern will; der Koch wird wie sonst als Dieb geschildert und preist seine Kunst mit Rodomontaden, was wieder eine comische Parade abgiebt.

Vierter Act. Nun kommt der Sclav mit dem abgerichteten Gauner, der dißmal als groteske Soldatenmaske die Hauptcaricatur im Stück bildet, sich dann dem Kuppler als Harpax darstellt, sein Geld abgiebt und das Mädchen verlangt. Der Kuppler geht in die Falle und übergiebt das Mädchen, die er abführt. Da diese nur als stumme Person auftritt, spricht kein Weib im Stücke.

Fünfter Act. Ballio freut sich mit Callidorus Vater, daß des Sclaven List unmöglich geworden. Da kommt der wahre Harpax und der Betrug wird offenbar. Der Kuppler verzweifelt; der Alte freut

sich jezt über die List des Sclaven, der seinem Sohn die Geliebte erworben und den Kuppler geprellt hat.

Sechster Act. Es ist Nacht. Der Sclav kommt trunken vom Gastmahl, der Alte ist freundlich und der Sclav mißhandelt noch den geprellten Kuppler, dem er doch wenigstens den Rest des Ankaufspreises für die verlorne Sclavin verspricht.

3. **Curculio** (Kornwurm) nach dem Parasiten benannt.

Hier ist ein drittes oder viertes Possenspiel, das aber von den vorigen dennoch verschieden ist, denn troz seiner nachläßigen Anlage ist es mit ziemlichem Aufwand von Phantasie und Romantik ausgeführt und macht den Uebergang zur folgenden Classe. Sehr auffallend ist, daß es mit der Romantik anhebt und dann immer mehr in abstracte Proceßform übergeht, völlig wie der Rudens des Diphilus, so daß man auf diesen Dichter als Verfasser rathen dürfte. Auch spielt es nicht in Athen selbst, sondern in der Hafenstadt Epidaurus in Argolis, über das Meer Athen gegenüber, und ist sicher für die athenische Bühne geschrieben. Die Decorazion ist pittoresk, sofern der Tempel des Äsculap den Hintergrund bildet; auf beiden Seiten stehen die Häuser des Phädromus und des Kupplers. Endlich beginnt es höchst romantisch nicht am Morgen wie sonst, sondern in der finstern Mitternacht und spielt dann in den folgenden Tag hinein.

Erster Act. Der junge Phädromus kommt mit einer Wachsfackel, von seinem Sclaven gefolgt und bringt der Liebsten ein Ständchen an ihrer Schwelle beim Kuppler. Die alte Magd wird für ihren Weindurst verhöhnt und befriedigt und bringt die Liebhaberin Planesion heraus; das Entzücken der Liebenden wird durch den Sclaven parodiert bis der Tag anbricht.

Zweiter Act. Der kranke Sclavenhändler kommt aus dem Tempel Äsculap's gewankt, wo er nutzlos die Nacht zugebracht hat, denn er hat die Wassersucht. Ein Koch soll ihm comischerweise seinen Traum auslegen.

Dritter Act. Der Sclav sieht den Parasiten Curculio von der Reise kommen, der Geld mitbringen soll, und ruft Phädromus heraus. Dieser Parasit ist eine einäugige mißgestaltete Groteskmaske, unmensch-

lich gefräßig, wahrscheinlich das Vorbild des spätern italienischen Arlecchino. Er hält einen Monolog, der etwas aus dem Stück herausfällt und in welchem er mit vieler plastischer Kunst, die unzweifelhaft Plautus angehört, die weichlichen Griechen schildert, die als Auswanderer sich in den römischen Straßen herumtreiben. Statt Geld mitzubringen, hat er in Kleinasien einem Hauptmann, der die Planesion gekauft hat, einen Ring vom Finger gezogen, während sie zusammen schmaußten und bringt ihn mit. Hier muß man sich erinnern, daß bei den Alten wie heute noch im Orient der Siegelring eines Mannes ganz dieselbe Bedeutung hatte wie bei uns die eigenhändige Unterschrift. Einem seinen Ring stehlen war also so viel als seine Handschrift nachmachen. Darauf wird nun die Intrike gebaut.

Vierter Act. Ein Wechsler kommt und exponiert sein unehrliches Gewerb; der Parasit betrügt ihn mit einem falschen Brief des Hauptmanns; er soll ein bei ihm stehendes Capital an den Sclavenhändler auszahlen und dafür soll dieser die Planesion ausliefern; beide gehen ohne Arg in die Falle. Hier brauchte es eine kleine Pause, die der Dichter hätte durch einen Actschluß füllen können. Hier hat aber wieder Plautus eine eigne Parcelle hereingeschoben; er läßt den Choragus oder Schauspieldirector herauskommen, den man sonst hier nicht, wohl aber in den indischen Schauspielen zu sehen kriegt und eine Parabase an's Publicum halten. Er bewundert die Schlauheit des Parasiten, fürchtet sogar für die ihm geliehene Gardrobe, und, wahrscheinlich durch die Rolle des Wechslers veranlaßt, giebt er uns eine Beschreibung der römischen Straßen und Märkte, ganz in der beschreibenden Weise wie oben der Parasit sprach. Aus solchen Partieen lernen wir das wirkliche, epische Talent des Plautus kennen. Dann geht die Handlung fort; Planesion geht in des Liebhabers Besitz über und alle Theile sind zufrieden.

Fünfter Act. Nun aber ist eine romanhafte Entwicklung angehängt. Der geprellte Hauptmann, der wieder mit Maß als Miles gloriosus gezeichnet ist, kommt selbst aus Kleinasien herüber und macht dem Wechsler und Kuppler ihren Betrug klar. Darüber aber kommt Planesion im Streit mit dem Parasiten heraus; sie hat den Ring an seiner Hand erblickt und für den ihres verstorbnen Vaters erkannt, der Hauptmann wird dadurch als ihr Bruder erkannt, was

sich noch durch einen zweiten Ring bestätigt, den sie am Finger führt als ein früheres Geschenk des Bruders. Dieser verlobt die Schwester dem Phädromus. Zum Schluß wird noch einmal der Kuppler gequält weil er eine Freigeborne als Sclavin gekauft hat und er muß dafür eine Straffumme zahlen. Mit seiner Demüthigung schließt das völlig ballettartig leicht angelegte Stückchen, das einen äußerst heitern fröhlichen Eindruck macht.

Romantische Stücke.

(Nach Plautus.)

Jezt bleiben uns noch fünf der bedeutendsten Stücke der plautinischen Sammlung zu betrachten, wovon wir vier unter dem obigen unbestimmten Titel zusammenfassen wollen.

1. *Μεναιχμω* (?) **Menaechmei. Die Menächmen** oder für uns **die Zwillinge.** Eine sicilische Posse.

Ueber dieses Stück bin ich meiner schon in jungen Jahren ausgesprochnen Ansicht treu geblieben, einmal, daß es die schönste Perle des griechischen Lustspiels ist und zweitens daß es eigentlich die bloße Consequenz und einfachste Anwendung des technischen Kunstmittels der Gesichtsmasken ist, in denen die Alten spielten, denn wenn man einmal Masken fabrikmäßig macht so ist nichts natürlicher als daß man über ein Modell ihrer mehrere macht und wenn zwei Schauspieler die gleiche Maske tragen so versteht sich die Verwechslung der Gesichter von selbst; sie können sich dann nur durch die Figur und Körperhaltung, durch die Kleidung und etwa die Stimme und Sprechart unterscheiden. Die griechische Comödie mußte also auf diesen Stoff verfallen und die Erfindung der Zwillinge ist ein so natürlicher Stoff wie es die feindlichen Brüder in der Tragödie geworden sind. Nur auf der neuen Bühne, wo man ohne Masken spielt, wird die Sache gezwungen. Der dritte Hauptpunct aber, den ich über das Stück ausgesprochen und den ich auch heute noch gesichert halte, ist der, daß diesem Stück ein sicilisch-griechisches Vorbild zu Grund liegt. Um die

Beweise für diesen Satz zusammenzustellen beginnen wir mit dem bekannten Wort aus Horaz (Epistolae II, 1, 57), wo er sagt:

Dicitur Afrani toga convenisse Menandro,
Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi,
Vincere Caecilius gravitate, Terentius arte.
Hos ediscit et hos arto stipata theatro
Spectat Roma potens.

Aus dem unbestimmten dicitur sollte man schließen, Horaz habe den Epicharmus nicht aus dem Original gekannt, oder er habe sich nicht die Mühe genommen eine solche Vergleichung anzustellen; es drückt vielmehr aus, diß sei ein herschendes Urtheil unter den Gelehrten, das aber doch seinen Grund haben mußte. Es ist damit nicht gesagt, Plautus habe aus Epicharmus übersetzt, denn die meisten uns bekannten Werke des Plautus sind ganz unleugbar Stücke der athenischen Bühne; es ist damit nur gesagt, er habe seine Manier, seine rasche Entwicklung der Handlung nachgeahmt. Nun wirft ihm aber Schlegel und mit Recht vielmehr die Breite der Entwicklung vor. Jenes Urtheil paßt auf wenige seiner uns bekannten Werke, aber doch ganz entschieden auf diese Menächmen. Der ganze Gang des Stücks und besonders die Schlußscene ist mit genialer Leichtigkeit und Kürze abgefaßt. Man vergleiche nur Shakspeare's Schlußscene in seiner Nachahmung. Von Epicharmus, der zu Sophocles Zeit in Syracus lebte und dichtete, haben wir nichts übrig; da er aber einen Amphitruo geschrieben hat, der im Ganzen auf der nämlichen Mechanik der gleichen Masken beruht, so ist sehr möglich, daß er auch die Fabel der Zwillinge behandelte, und diese kann sich auf der syracusischen Bühne festgesetzt und Nachfolger gefunden haben. Die zweite Beweisstelle ist aus unsrem Stück selbst, wo Erotion zu Menächmus sagt:

Non ego te novi Menaechmum, Moscho prognatum patre,
Qui Syracusis perhibere natus esse in Sicilia,
Ubi rex Agathocles regnator fuit et iterum Phintia,
Tertium Liparo, qui in morte regnum Hieroni tradidit,
Nunc Hiero est?

Diese Stelle hat offenbar nur auf dem Syracusertheater ihre eigne Heimat. Die Chronologie ist zwar nicht historisch genau, was man von der Comödie nicht erwarten darf. Epicharmus lebte unter

König Hiero dem ersten, in der Tradizion wurde dann villeicht die Genealogie der syracusischen Regenten weiter geführt, und nach Agathocles kann nur Hiero der zweite als regierend gemeint sein. Daran schließt sich aber ein weiteres Argument. Bei allen von uns bis jezt betrachteten Stücken haben wir das Criterium des athenischen Ursprungs darin gesucht, daß entweder Athen als Schauplatz genannt und der eigenthümliche athenische Pflastertreterton zu Grunde liegt, oder aber wie namentlich im Rudens und wie unten im Miles gloriosus, daß die Scene zwar in der Ferne von Athen spielt aber die betreffenden Hauptpersonen des Stücks athenische Bürger sind. Dieser nämliche Grund muß aber auch hier gelten dürfen. Nicht nur ist hier das romantische Element der Seefart und das griechische Colonialwesen das Grundelement, sondern die Hauptpersonen sind geborne Syracuser, der Prolog erzählt die Grundlage des Stücks, wie sie sich von Syracus hinüber nach Tarent, von da über's adriatische Meer nach Epidamnus bewegt; diese Länder aber liegen Athen ferne und haben nur für Syracus locales Interesse. Das Stück muß also von der Syracuser Bühne stammen. Endlich die Hauptstelle für meine Behauptung ziehe ich aus dem Prolog unsres Stückes, welche lautet:

Atque hoc poetae faciunt in comoediis,
Omnes res gestas Athenis esse autumant,
Quo illud vobis graecum videatur magis.
Ego nusquam dicam, nisi ubi factum dicitur,
Atque adeo hoc argumentum graecissat, tamen
Non atticissat, verum sicilicissitat.

Ich frage alle Philologen, falls Plautus wirklich ausdrücken wollte, er habe nach einem sicilischen Vorbild gearbeitet, wie er denn dieses deutlicher hätte aussprechen sollen? Im Zusammenhang der Stelle und mit Berücksichtigung des vorausgeschickten begreife ich durchaus nicht, wie hierüber ein Zweifel möglich ist. Man hat aber mit vieler Schlauheit einen solchen doch herausgefunden, und zwar aus einer Parallelstelle, die sich in dem Stück Persa findet. Dort sagt der Parasit zu seiner Tochter, die von ihrer Aussteuer spricht:

Librorum eccillum habeo plenum soracum.
Si hoc accurassis lepide, quod rei operam damus,
Dabuntur dotis tibi inde sexcenti logi
Atque attici omnes, nullum siculum acceperis.

Abgesehen davon daß hier siculus zugleich ein Geldstück bezeichnen kann, sagt diese Stelle deutlich, er hinterlasse der Tochter eine Sammlung Sentenzen echt attischen Gepräges, keine sicilischen, das kann also heißen im attischen Dialect nicht im gemeinen dorischen, oder auch der attischen Bühne, nicht der sicilischen entnommen. So daß also hier der Gegensatz des sicilischen zum attischen unstreitig das minder gebildete geringere bezeichnet; diese Bedeutung hat man auf die obige Stelle übertragen wollen; es ist aber dort nicht von logi, Sentenzen, sondern vom argumentum des Stücks, der Fabel der Comödie die Rede, welche dißmal nicht im Local der Stadt Athen spiele. Das liegt sonnenklar und unwiderleglich in den Worten. Von sicilischem Dialect und Diczion kann hier nicht im entferntesten die Rede sein. Für mich ist also diese Streitfrage abgethan.

Ueber die Handlung ist voraus zu bemerken, daß das Ganze ein Intrikenstück in dem Sinn ist, daß die intrikierende Macht hier einzig der Zufall und das Naturspiel der Aehnlichkeit zweier Gesichter bei den Zwillingen ist; es ist diß kein Stoff für die feinere Comödie, sondern der Stoff hat etwas marionettenhaftes, es ist und bleibt ein altsicilisches Possenspiel.

Unser Stück spielt zu Epidamnus; auf das üble Omen des Namens, der den Römer an damnum erinnerte, wird im Stück angespielt; es wird gesagt die Römer haben deßwegen später einen andern griechischen Namen der Stadt, Δυρραχιον, Dyrrhachium vorgezogen, von welchem auch unzweifelhaft die heutige italienische Form Durazzo abstammt; es ist eine kleine Hafenstadt am adriatischen Meer im jetzigen Albanien; die serbische Form des Namens ist Dratsch. Da der eine Bruder hier an's Land steigt, so können wir uns den Hintergrund als Hafen und Meerprospect denken, zu beiden Seiten der Bühne aber stehen die Häuser des ansäßigen Bruders und der Buhlerin. Das Stück spielt wieder vom Morgen bis Abend.

Der ziemlich lange Prolog exponiert die Fabel, und macht als ungewöhnlichen Fall bemerklich, warum die zwei Brüder des Stücks denselben Namen führen, denn diß ist zur Entwicklung der Handlung nöthig.

Erster Act. Der Parasit Peniculus (Kehrwisch) exponiert sein Gewerb und seine Stellung beim ansäßigen Menächmus. Dieser

kommt aus seinem Haus in ein Unterkleid der Frau gekleidet, das er dieser abgeführt um es der Buhlerin zu bringen, und das er unter'm Mantel übergezogen hat. Er kommt im Wortstreit mit der Frau heraus und wie er mit dem Parasiten zu Erotion will tritt diese selbst auf ihre Schwelle, er bestellt bei ihr ein Essen und geht mit dem Parasiten; sie schickt ihren Koch auf den Markt um einzukaufen.

Zweiter Act. Nun sehen wir im Hafen den fremden Zwilling, der bei Plautus Menächmus-Sosicles heißt, mit seinem Sclaven Messenio an's Land kommen. Er erklärt er reise um seinen verlornen Bruder aufzusuchen; dieser Zug ist glücklich um den Character zu exponieren, er wäre aber für die Entwicklung des Stücks eher hinderlich und ist darum auch nicht consequent festgehalten; denn nachher, wo beide Brüder verwechselt werden, hätte ihm ja dieser Umstand durchaus auffallen müssen, und ihm der Gedanke kommen, daß sein Bruder und Ebenbild mit ihm collidiere, diese Entdeckung muß aber beinahe mit den Haaren herbeigezogen werden und von dieser Seite dürfen wir das Possenspiel durchaus nicht mit dem Maßstab der Wahrscheinlichkeit messen. Nun kommt der Koch vom Einkauf zurück und hält den fremden für den einheimischen Bruder. Der hält den Koch für verrückt; der gibt es zurück. Nun kommt Erotion heraus und lockt den Fremden aus derselben Verwechslung trotz Messenio's Warnung zu sich ins Haus. Messenio geht zur Herberge.

Dritter Act. Der Parasit hat auf dem Markt seinen Gönner verloren und kommt ärgerlich zurück, doppelt böse wie er den fremden Menächmus heraustreten sieht und nun vermuthet, er habe das Gastmahl versäumt. Diß ist die dritte Verwechslung des Stücks. Menächmus bringt den Mantel mit, er hat dem Mädchen versprochen ihn nach ihrem Geschmack beim Sticker verändern zu lassen, er will ihn aber nach genoßnem Mahl und Liebesfreuden der Rasenden entwenden und freut sich des tollen Abenteuers. Da er den Parasiten grob abweist geht dieser mit der Drohung alles der Frau zu verrathen. Nun kommt noch ein Mädchen (vierte Verwechslung) um ihm eine Goldspange mitzugeben, die auch verändert werden soll. Menächmus geht.

Vierter Act. Der Parasit bringt die scheltende Ehfrau herbei; ihr wirklicher Mann kommt und klagt im Monolog daß er über Rechtsgeschäften das hier bestellte Mahl versäumt habe, was von

Plautus ziemlich römisch ausgeführt ist; die Frau wirft ihm nun den Mantel-Diebstahl vor, was allerdings keine Verwechslung ist, wohl aber das, daß ihm der Parasit vorwirft, er sei bei Erotion gewesen, diß ist die fünfte. Die Frau geht und schließt zu, der Parasit geht ab, Menächmus ruft Erotion heraus und fordert den Mantel zurück, diß ist die sechste Verwechslung. Da er keinen Mantel erhalten haben will schließt Erotion zornig ihre Thür und er ist nun beiderseits ausgeschlossen.

Fünfter Act. Der fremde Menächmus kommt, mit dem Weibermantel, und sucht seine Diener, da tritt die Frau aus ihrem Haus um nach dem Ansäßigen zu sehen und sie treffen zusammen (siebente Verwechslung). Da Menächmus ihr grob begegnet, läßt sie ihren alten Vater herbeiholen; dieser hält den gewöhnlichen Monolog der Greise am Stab während er herbeischleicht; er schilt zuerst die Frau, daß sie Ehehändel beginne und will dann dem Menächmus zu Leibe gehen; er leugnet keck, die Frau sagt, er scheine verrückt und da er keine andre Auskunft sieht, fällt er absichtlich in den tragischen Wahnsinn und jagt sie mit verstellten Gesten in die Flucht. Dieser tragische Zorn ist nicht nothwendig Parodie einer vorausgesetzten Tragödie, die wenigstens in Sicilien und vor Epicharmus nicht existiert hat. Aber bei Plautus ist es Parodie des atheniſchen tragischen Wahnsinns. Der Alte will einen Arzt holen, Menächmus will sein Schiff aufsuchen.

Sechster Act. Der Alte und der Arzt kommen und treffen jezt auf den ansäßigen Menächmus, dem sie wieder das vorige Betragen des Fremden beimessen, das ist die achte Verwechslung. Der Arzt will ihn als Kranken examinieren, worüber er grob wird; sie gehen um Knechte zu holen, die ihn binden sollen; Menächmus scheint sich mißvergnügt auf der Bühne zu setzen, während der Sclav Messenio kommt, als treuer Knecht seinen Monolog hält und eben nach seinem Herrn an Erotions Thür fragen will; da sieht er daß der Alte mit Knechten kommt, die den Menächmus überfallen, den er doch für seinen Herrn hält (neunte Verwechslung), er schlägt ihn mit tapferer Gegenwehr heraus und sie von der Bühne. Da der Knecht zum Lohn um die Freiheit bittet, sagt der ansäßige Menächmus, von ihm aus mög' er frei sein. Er will das Gepäck und Geld holen, worüber Menächmus sich wundert und zu Erotion hinein geht. Nun tritt der fremde

Menächmus mit seinem Sclaven her, dem er soll die Freiheit geschenkt haben und diß ist die zehnte und lezte Verwechslung, denn jezt tritt der Ansäßige wieder von Erotion heraus, beide Brüder stehen sich gegenüber, Messenio ruft: Allmächtige Götter! was seh' ich? Der Zuschauer durchschaut den ganzen Handel, aber die Auflösung ist absichtlich etwas in die Länge gezogen, daß die Zwillinge sich gegenseitig überzeugen, der Zwillingsbruder stehe vor ihnen. Genial ist aber der Schluß, der ansäßige Bruder ist alsbald entschlossen, mit dem Bruder in die eigentliche Heimat Syrakus heimzukehren, womit das Stück sich als völlig syracusisch ausweist, und der Sclav ruft comischerweise gleich das ganze Besitzthum des Ansäßigen an den Meistbietenden feil, wobei er anfügt, auch die eifersüchtige Frau sei dem Herrn feil, wenn es Liebhaber gebe, das ganze Anwesen werde aber nicht sonderlich viel eintragen.

Es versteht sich von selbst, daß wir in diesem Possenspiel keine Moral, nicht einmal eine Klugheitslehre ausgesprochen suchen müssen, denn die einzige Lehre wäre hier, man soll die Gesichter nicht verwechseln. Wir haben es mit dem leichtsinnigen griechischen Naturell zu thun; beide Brüder sind der Verführung der Buhlerin gleich sehr ausgesetzt, der eine als Ehbrecher, der andre als reisender Libertin; zu dem befinden wir uns in einem Seehafen, wo diese Motive auch bei nördlicheren Nazionen alltäglich genug sind; es geht im Marseiller, Hamburger und New-Yorker Hafen nicht züchtiger her, als in dieser Griechen-Colonie. Die wahrhaft classische antike Schönheit des Gedichts liegt darin, daß es bei aller Seltsamkeit des Zufalls noch so viel Lebenswahrheit hat. Die ursprünglichste Unwahrscheinlichkeit, die gleichen Gesichter haben wir schon aus dem Mechanismus der Masken erklärt; alles andre aber ist völlig Natur und jede der Verwechslungen einzel angesehen, kann in der That jeden Tag vorkommen und ist schon hundertmal vorgekommen. Der alte Dichter aber hat das richtige Maß zwischen Naturwahrheit und Bühnenficzion oder erlaubte Häufung und Steigerung des Motives hier gefunden, und das müssen wir bewundern. Die neuern Bühnen haben das Stück nachgeahmt, aber, freilich schon des Kunstmittels der Masken beraubt, haben sie einen so reinen classischen Eindruck, solche Einfachheit des Motivs, solche Naturwahrheit bei weitem nicht erreicht. Bekannt ist Shakspeare's

Jugendarbeit The comedy of errours, welche für seine frühe Beschäftigung mit Plautus unleugbares Zeugniß ablegt. Ob Shakspeare die Rollen villeicht mit Masken spielen ließ, ist zweifelhaft, jedenfalls hatte er den Vortheil der andern neuen Bühnen noch nicht, welche bei Lampenlicht spielen und darum eine teuschende Aehnlichkeit zweier Personen weit leichter erreichen, als am Tageslicht, denn zu Shakspeare's Zeit wurde wie bei den Griechen noch am Tageslicht, Nachmittags gespielt, so daß wenigstens das Parterre noch unter freiem Himmel war; freilich war es kein griechischer Himmel, der damals auch über der Bühne noch ohne Bedeckung war; man wird nöthigenfalls auch etwas mit Lichtern nachgeholfen haben. Shakspeare faßte die griechische Fabel nicht in der antiken Einfalt auf, er wollte den Effect nicht als wahrscheinlich darstellen, er wußte, daß es ihm sein Publicum nicht glaubte und griff es von vorn herein als Parodie der Wahrscheinlichkeit, als einen Eigensinn des Zufalls auf, und daher die Uebertreibung, daß er den Zwillingsherren noch zwei Zwillingssclaven zur Seite stellte, was das Motiv völlig auf die Spitze stellt und, nebenher bemerkt, aus Plautus Amphitruo entlehnt ist, wo der Sclav Sosia von Mercur nachgeäfft wird. Shakspeare hat nun noch sentimentale romantische Hilfsmittel und Motive herbeigezogen, wodurch das Stück an vielem Effect gewinnt, aber alle Möglichkeit der Realität verliert und bloß noch als bewußtes Kunststück ergötzt. Der Franzose Regnard in seinem Stück Les jumeaux hat das Stück echt französisch behandelt, indem er den einen Bruder zum Schelme macht, der auf den Namen des andern speculiert und betrügt, so daß es zum Intrikenstück im gemeinen Sinn, zum Gegensatz von le fourbe und la dupe herunter sinkt. Endlich der Venezianer Goldoni hat die Fabel ganz volksmäßig als Marionette behandelt, er hantiert seinen Stoff völlig wie ein Rechenexempel, so daß er leicht Dutzende von Verwechslungen herausbringt, wobei Niemand mehr an irgend eine Naturwahrheit denkt; er hat auch die mimische Darstellung dadurch ganz leicht gemacht, daß er beide Zwillinge durch Einen Schauspieler spielen läßt, so daß sie nie zusammen auf der Bühne vorkommen dürfen und er sich beständig umkleiden muß; darum muß dann der eine Bruder auf der Bühne sterben, daß der andre übrig bleibe, was freilich nur in der tollsten Farse noch comisch heißen kann. Diesen Spaß hat man dann noch einmal parodiert,

indem ein Schauspieler drei Brüder vorstellen soll in dem Lustspiel die Drillinge. Da wird dann die Kunst darauf reduciert, daß ein Schauspieler sich so schnell als möglich hinter der Bühne umkleide und in andrer Figur auftrete, womit das Ganze in den Hanswurstsgehalt herunter gekommen ist.

Diß wäre die Geschichte villeicht des interessantesten Lustspielstoffs, der jemals auf die Bühne gebracht worden ist.

2. Καρχηδονιος, der Carthager, bei Plautus Poenulus. Ein sicilisches Schauspiel.

Das Deminutiv Poenulus besagt wohl etwas mitleidig halb verächtliches, der Punier wird als Libyer im Stück selbst auch klein genannt. Man bedenke vor allem, daß das Stück in Rom zur Zeit des zweiten punischen Krieges oder bald nachher aufgeführt worden.

Diß ist eines der merkwürdigsten aber auch sonderbarsten Stücke der plautinischen Sammlung, das von jeher die Aufmerksamkeit der Philologen auf sich gezogen hat, weil es einen der wenigen punischen Sprachreste enthält, die man kennt, und die man mit Hilfe des nah verwandten Hebräischen zu erklären versucht hat.

Daß diß Stück nichts mit der athenischen Bühne zu schaffen haben kann, das ist für sich selbst klar; denn nicht nur wird diese Stadt nirgends genannt, auch die Stadt Carthago und besonders die punische Sprache hätte für Athen gar keine Bedeutung und kein Mensch hätte davon das mindeste verstanden. Wenn der Athener Barbaren auf die Bühne bringen will, so sind es entweder die Perser aus Osten oder die Scythen aus Norden, wie wir diß aus Aristophanes wissen. Dieses Stück dagegen hat alle seine Elemente aus dem Westen der griechischen Welt; es spielt zwischen Carthago, Sicilien und der ätolischen Küste. Um die Herschaft von Sicilien stritten sich Jahrhundertelang Carthago und Syracus, und endlich wurde die Insel in zwei politische Hälften, eine carthagische und eine griechische vertheilt. Die Stadt Calydon aber, die der Schauplatz angiebt, ist etwas landeinwerts hinter der Seestadt Naupactus, dem jetzigen Lépanto gelegen, unfern dem heutigen Mesolongi. Alle im Stück näher interessierten Personen sind Punier, ich habe darum früher das Stück die Familie von Carthago genannt.

Nur die Stellen, wo wie gewöhnlich der Kuppler geprellt wird, sind comisch behandelt und man könnte vermuthen, diese Scenen seien zum Theil von Plautus aus einem athenischen Lustspiel eingeschoben, alles übrige aber ist vielmehr im Ton des romantischen sentimentalen Schauspiels, ja des eigentlichen Rührspiels verfaßt. Was aber die Form des Stücks betrifft, so kann man sie durchaus nicht loben; während das vorige sicilische Lustspiel mit bewundernswerther Raschheit sich abwickelt und seinem Ziel entgegenstrebt, haben wir hier lauter stockende Handlung und breit ausgemalte Situazionen. Ist also das andre Stück aus Epicharmus Schule hervorgegangen, so müssen wir in Syracus eine zweite sentimentale Dichterschule vermuthen, die in formeller Hinsicht die andre weit nicht erreichte, obwohl viel schönes im modernen Sinn sich im einzelnen nachweisen läßt. Es bleibt daher nichts übrig, als das ganze Stück in seinen los zusammenhängenden Scenen stückweise zu betrachten. Wir haben wieder eine Straße mit zwei Häusern, wo der Liebhaber und der Kuppler wohnen, im Hintergrund könnte man den häufig erwähnten Aphrodite-Tempel sich vorstellen. Das Stück beginnt am frühsten Morgen und könnte, die Wahrscheinlichkeit des fremden Ankömmlings auf sich gestellt, schon bis Mittag zu Ende spielen.

Auch der dißmal sehr lange Prolog ist merkwürdig. Im ersten Abschnitt, der die römische Theaterpolizei betrifft, schildert uns Plautus mit sehr lebendigen Zügen sein römisches Publicum, in welchem namentlich auch Frauen sitzen, was wir von der athenischen Comödie nicht bestimmt wissen. Dann wird der griechische Namen des Stücks genannt, dem hier eine andre comische lateinische Uebersetzung folgt, nämlich Patruus pultiphagonides was man Oheim Breifresser übersetzen kann; Breiesser heißt in der Sprache des Plautus so viel wie altväterischer Alter, was also eine Verachtungsform ist wie Poenulus. Dann wird die sehr verwickelte Fabel des Stücks und zwar nicht in der besten Ordnung auseinandergesetzt. Dabei ist hervorgehoben als Hauptmotiv, daß der Punier, dem die Kinder geraubt sind, ähnlich wie der eine Menächmus, in der Welt herumzieht, alle Sprachen spricht, aber als Punier das nicht merken läßt, und namentlich die öffentlichen Häuser besucht und die dortigen Mädchen examiniert, ob sie nicht etwa seine geraubten Töchter seien. Ich will bemerken, daß

dieses Motiv die deutsche Nonne Roswitha sich zu nuße gemacht hat, welche in ihren lateinischen Comödien einen Vater dieselbe Rolle spielen läßt, wobei natürlich ein ascetischer Grund angefügt ist, und das Mädchen in ein Kloster gebracht werden soll.

Erster Act. Er besteht aus zwei Auftritten. Der erste giebt die Exposizion; Agorastocles, ein junger selbständiger Bürger klagt seinem Sclaven Milphio sein Liebesfieber zu einer Sclavin, die der Nachbar Kuppler im Haus hat. Da dißmal der junge Herr wie er sagt Geld genug hat, so begreift man eigentlich nicht, worin die Noth besteht, denn der Kuppler kennt ja kein Motiv als Geld; der Dichter ist aber wieder mit dem Gedanken präoccupiert, der Kuppler müsse nicht bezahlt sondern geprellt werden; dazu entwirft nun der Sclav einen Plan, der nichts weniger als fein, vielmehr lächerlich plump, und ein wahrhaft widriger formeller Mißbrauch eines positiven griechischen oder römischen Rechtssatzes heißen muß. Anziehend, wiewohl etwas zu sehr in die Breite gezogen, ist die idyllische Liebesscene des zweiten Auftritts. Die Charactere der beiden Schwestern sind schön contrastiert und die erste Liebe in den beiden jungen Leuten auf eine freilich südlich sinnliche Weise aber doch mit Feinheit gezeichnet.

Zweiter Act. Nun folgt eine isoliert stehende Scene, in der wir zuerst den Kuppler Lycus, dem die Göttin im Tempel nicht willfahrt, und dann die Maske des Soldaten kennen lernen, der mit den gewöhnlichen Rodomontaden doch nur kurz auftritt und in die jüngere jener Schwestern verliebt ist.

Dritter Act. Jezt kommt Agorastocles wieder, aber die vorige Idylle ist vergessen und es handelt sich jezt um die ganz gemeine Intrike. Diese Scene ist aber auf eine höchst sonderbare Weise ausgeführt und kaum sicilischen Ursprungs; diß ist nämlich die einzige uns bekannte Partie der neuen Comödie, wo Plautus einen Chor im Sinn der aristophanischen Comödie auftreten läßt; es handelt sich um eine Schaar vor Gericht berufener Zeugen, die der Jüngling hier vom Markt herbeischleppt, um an des Kupplers Thür zu beobachten, und sie erwiedern ihm seine Anrede collective als Chorus (advocati) falls man nicht einen Vorredner oder Chorführer voranstellen will, der für die andern das Wort führt. Es sieht ganz so aus, als wollte Plautus seinem römischen Publicum auch einmal den Spaß machen, einen athe-

nischen Chor auftreten zu sehen, und der Versuch hat einige formelle Aehnlichkeit mit dem Schillers, in seiner Braut von Messina den Chor als Gesammtheit redend auf's deutsche Theater zu bringen. Das ganze Motiv ist, daß die Zeugen hier im Hintergrund sich langsam in Masse vorbewegen, und da Agorastocles sie schilt, sie sich entschuldigen und die Schelte heimgeben, was ganz formell, gleichsam orchestisch wie bei Aristophanes ausgeführt ist, in dieser neuen Comödie aber seltsam gegen den übrigen Dialog absticht. Sodann fällt der Chor auch aus der Illusion wie die alte Parabase und sagt geradezu, er sei gut einstudiert und wisse seine Rolle, man soll nur die Sache den Zuschauern richtig vorstellen u. s. w. Nun die Intrike, Milphio bringt einen als Fremdling ausstaffierten Meier vom Landgut des Jünglings, den müssen die Zeugen dem Kuppler über Nacht empfehlen als gute Prise, der Kuppler erscheint als Gast- und Bordellwirth, und die Zeugen sehen, daß der Meier dem Wirth praenumerando eine Summe Gelds für die Nacht auszahlt, welches Geld aber (wie wieder aus der Illusion heraus gesprochen wird) aus bloßen Säubohnen (Theatergold) besteht. Kaum aber ist der Meier mit dem Kuppler hinein, so kommt Agorastocles und ruft den leztern zurück, ob nicht ein ihm gehöriger Sclav mit einem Beutel Gelds sich bei ihm versteckt halte. Der Kuppler leugnet diß und damit ist er dem Landesgesetz verfallen; die Zeugen sagen, sie haben ihn mit dem Fremdling angeführt, der Kuppler wird auf morgen vor Gericht citiert und sieht sich verloren. Die Zeugen verlaufen sich. Diß ist nun dieser aristophanische Act mit Chor.

Vierter Act. Hier sieht das Gedicht vollends incohärent aus, als hätte der Dichter Scenen aus verschiednen Stücken zusammengetragen, und diesen vierten Act könnte man ohne Einfluß auf die Handlung ganz ausfallen lassen. Denn ganz seltsam tritt Milphio heraus, um zu sehen, wie die List mit dem Meier gelungen, was doch längst abgemacht ist; nun kommt aber eine in mimischem Sinn vorzügliche Partie; es paßt in die epische Anlage des Stücks, daß ein Sclav des Kupplers aus dem Tempel im Hintergrund kommt und ein schweres Opfergeräthe seines Herrn von dort nach Hause zurückträgt; Milphio hält ihn auf und sie haben ein Gespräch, das über das Sclavenleben ein sehr klares Licht verbreitet. Zum Schluß aber bringt des Kupplers Knecht das Geheimniß an den Tag, das der Zuschauer schon aus dem

Prolog erfahren hatte; er sagt im Vertrauen, die beiden Schwestern seien Freigeborne aus Carthago, die nebst ihrer Amme jung gestohlen worden und von einem sicilischen Piraten zu Anactorion an der Küste von Acarnanien verkauft und von da nach Calydon gekommen seien. Milphio fügt bei, Agorastocles selbst sei ein Carthager und ebenfalls gestohlen, aber von seinem Herrn hier als Erbe eingesetzt worden. Nun bedarfs nichts, als daß dieser die Freiheitsklage gegen den Kuppler wegen seiner beiden Landsmänninen anstelle und der Kuppler ist ruiniert. Diß die Intrike für den Schluß, welche aber durch den folgenden Zufall überflüssig wird.

Fünfter Act. Dieser Act ist nun das sentimentale Gegenstück zum ersten, so daß beide zusammen eigentlich für sich das Schauspiel ausmachen, denn während die drei mittlern Acte bloße Intrike enthalten, tritt jezt erst wieder das Liebespaar auf, aber mit einer ganz neuen Ingredienz. Denn jezt begiebt sich mitten im Stück der große Zufall, daß der Carthager Hanno auf die Bühne tritt, welcher die Welt durchreist, um seine beiden geraubten Töchter zu suchen, und der wie früher gesagt ist, ein schlauer Punier und Kaufmann, alle Sprachen spricht, aber dieses nicht merken läßt. Dieser Monolog ist nun in doppelter Hinsicht höchst interessant; für's erste, er ist das vollständigste Stück, das man in carthagischer Sprache besizt; Carthago ist eine Colonie von Tyrus, Phönicisch ist eine semitische Sprache und dem Hebräischen nah verwandt, vom Hebräischen aus hat man das Stück erklärt, das natürlich in den Handschriften fürchterlich corrumpiert war, da es die Abschreiber nicht mehr verstanden, zum Glück ist eine alte lateinische Uebersezung hinten angefügt. Diß nun der Hauptgrund, daß unser Stück in der Hauptpartie aus Sicilien stammt; denn in Syracus hörte man sicher alle Tage punisch reden, und viele mußten es aus Handelsrücksichten verstehen. Für Athen war diese Sprache gleichgiltig, dagegen für die Römer zu Plautus Zeiten war sie picant, weil er zur Zeit des zweiten punischen Kriegs dichtete, wo sicher auch viele punische Gefangene nach Rom kamen. Daß Plautus selbst punisch verstanden, ist zwar nicht wahrscheinlich, eher könnte man diß dem in Africa gebornen Terenz zutrauen; wahrscheinlich hat er die punischen Partieen ganz buchstäblich aus dem ihm vorliegenden griechischen Stück herübergenommen und nur die Wortwitze auf's lateinische

angewendet. Daß man aber die punischen Worte als Trimeter werde gesprochen haben, das ist schwer sich vorzustellen. Aber nicht bloß in sprachlicher Beziehung ist dieser Monolog interessant, auch durch seinen Inhalt. Hanno erscheint uns vollkommen als der reisende Hebräer, dessen festes gläubiges Gottesvertrauen neben den Handelsgeschäften seine ganze Seele erfüllt, und was merkwürdig ist, dieser Phönicier oder Carthager ist ein Götzendiener wie Griechen und Römer, und seine Religiosität hat doch vollständig denselben Grundton, dieselbe Intensität, die uns aus dem monotheistischen jüdischen Alterthum entgegenklingt und uns darum wie ein altbekanntes entgegentritt. Dieses Phänomen ist noch nicht völlig aufgeklärt und ich empfehle es weiterer Erwägung.

Nun aber tritt Agorastocles mit seinem Sclaven heraus, der ihm das Geheimniß mittheilt, die beiden Mädchen seien Freigeborne von Carthago, Hanno belauscht sie, sie wundern sich über die seltsame Erscheinung des Puniers und seines Gefolges, die Ringe in den Ohren tragen. Milphio fragt seinen Herrn, ob er noch punisch verstehe, was dieser leugnet, Milphio macht sich groß er verstehe es; es weist sich bald aus, daß er bloß ein paar Worte inne hat. Er grüßt Hanno und dieser antwortet punisch. Nun folgt das comische Motiv, das seither oft auf der Bühne gebraucht worden ist, Milphio renommiert vor seinem Herrn, die fremde Sprache zu verstehen, während er doch bloß die fremden Laute nach ihrem Klang auffaßt und ähnliche lateinische Wörter substituiert, was man natürlich in der Uebersetzung durch deutsche gleichklingende ausdrücken muß. Dieser Witz wird eine Weile fortgeführt bis endlich Milphio's Weisheit doch zu Schanden wird und der Punier plötzlich lateinisch spricht, worauf sich Agorastocles als sein Landsmann zu erkennen giebt. Der Punier sucht aber eben ihn, weil er mit seinem Adoptivvater im Verhältniß der Gastfreundschaft gestanden. Da nun Agorastocles noch seiner punischen Eltern Namen weiß, so kommt es heraus, daß sein Vater Hanno's Bruder war, Agorastocles also sein Neffe ist; zum Zeichen wird auch noch eine Wunde angegeben, die er als Kind davongetragen. Nun erzählt Milphio seines Herrn Liebe zu der Nachbarin und er schlägt Hanno die Intrike vor, er soll sich als Vater der beiden Mädchen gerieren und sie mit der Freiheitsklage vom Kuppler ansprechen. Darüber wird Hanno plötzlich ernsthaft

und sagt, freilich seien ihm zwei Töchter gestohlen worden. Der Sclav meint, der Alte wolle sich bereits in seine Rolle einstudieren und diß giebt ein äußerst comisches Bühnenspiel. Nun wird die punische Amme der Mädchen, die einen punischen Namen führt, herausgerufen; sie erkennt den alten Herrn auf den ersten Blick und nun ist das ganze Geheimniß heraus. Milphio glaubt, der Alte wirke als Zauberer auf den Verstand der Amme. Einer der Sclaven Hanno's tritt nun zur Amme und sie begrüßen sich auf punisch. Milphio führt Amme und Gefolge ab. Nun wird dem Agorastocles die Verwandte zur Frau verlobt. Dann treten die beiden Mädchen auf, und die Erkennungsscene ist zwar sentimental aber äußerst zierlich ausgespart; die ganz unwissenden Mädchen werden von den Beiden geneckt; der Vater fordert sie vor Gericht, weil sie ihn bestohlen, d. h. sich ihm vorenthalten haben; diese sentimentale Entwicklung entspricht völlig dem ersten Act des Stücks; in ihnen ist die Handlung zusammengedrängt. Nun wird aber zum Schluß noch der übermüthige Hauptmann beschämt und endlich der Kuppler, auf den aller Schaden zusammentrifft, gebührend zu Schanden gemacht, womit das Stück als Comödie schließen kann.

Je genauer man diese Composizion studiert, desto räthselhafter muß sie erscheinen, und es wird wenig mehr sicher sich herausstellen, als daß die Hauptrolle des Puniers sicilischen Ursprungs sein wird, das andre aber villeicht von Plautus aus athenischen Elementen dazwischen geschoben worden, wie namentlich die Chorpartie. Daß man dabei nicht auf einen bestimmten Verfasser rathen kann, versteht sich ohnehin.

3. Ἀλαζών, der Bramarbas, bei Plautus Miles gloriosus, der prahlerische Soldat, ein carikiertes Lustspiel der athenischen Bühne.

Dieses Stück ist das bekannteste unter den plautinischen. Es wird nach seinem Titel gewöhnlich als Parade- oder Caricaturstück wie etwa der Geizige genommen; es gehört aber nicht der athenischen Pflastertreterschule, sondern den romantischen Seestücken an, und die Anlage des Ganzen ist so gemacht, daß die Maske des Soldaten, die allerdings in diesem Stück erschöpfender als in einem andern ausgeführt

ist, doch nur zur Folie des ganzen Bildes wird. Den Mittelpunct des Stücks nimmt nämlich ein Liebespaar ein, das für uns wieder das mangelhafte hat, daß die Liebhaberin eine Hetäre ist; gleichwohl ist das Verhältniß als ein herzliches und inniges gezeichnet. Diesem Paare steht nun als helfender Freund eine liebenswürdige Figur, ein senex und Junggeselle von 54 Jahren zur Seite, der durch seine weltgewandte epicuräisch-gesellige Bildung ein Paradigma jonisch-attischen feinen Tons und ein so vollendeter bon-vivant ist, daß wir ihn, in seiner bonhommie der modernen Pariser Bühne entnommen, uns vorstellen können. Dieser Character, der so ausgeführt nicht wieder vorkommt, ist eigentlich das vortrefflichste an diesem Stück, und ich bin sehr geneigt, diese meisterhafte Figur dem Griffel des Menander zu vindicieren; die Folie gegen ihn macht nun der mit aller möglichsten Plumpheit gezeichnete Character des rohen Soldaten mit seinem eben so plumpen Parasiten, und auch diese Partie spricht nicht gegen Menander, da wir in Terenz Ἐυνουχος aus Menanders Colax entlehnt, dieselben Masken, wenn auch etwas weniger carikiert schon angetroffen haben. Als intrikierende Kräfte stehen noch zwei listige Gaunerinnen und besonders der boshafte Sclav nebst einigen Nebenpersonen im Umkreiß der Composizion. Auf die Entstehung der Maske des Soldaten aus der Zeit der alexandrinischen Kriege haben wir schon früher hingedeutet; die Figur ist von da an auf der comischen Bühne stehend geblieben; bei den Spaniern ist es der Matamoros, bei den Portugiesen der Castelhano; eine Spur von ihm ist selbst im Shakspearischen Falstaff unverkennbar, wozu noch sein Armado und Parolles gezählt werden müssen. Die französische Bühne dagegen hat es nie gewagt, den Stand der Tapferkeit auf der Bühne lächerlich darzustellen; der Nazionalgeist würde es nicht erlauben.

Merkwürdig ist bei diesem Stück die scenische Construczion; die eigentliche Handlung ist in drei streng abgegrenzte Acte vertheilt; weil aber der populäre Character des Soldaten erst im dritten Act auftritt, so hat sich der Dichter eines sinnreichen Kunstmittels bedient; er hat nämlich dem methodisch ausgeführten Prolog eine kurze Paradescene vorausgeschickt, in der der Character des Miles sich mit seinem Parasiten exponiert, welcher leztere hier protatisch auftritt und nicht wieder vorkommt.

Das Stück ist in der Scenerie wie gesagt romantisch, nicht in Athen spielt es, sondern auf der Athen gegenüber liegenden Küste Kleinasiens, in der Stadt Ephesus; wir haben den Hafen und die Schiffe wohl im Hintergrund zu denken, und an einer Seite stehen die Häuser des Bürgers und des Soldaten unmittelbar aneinander stoßend. Der Anfang des Stücks kann Vormittags oder um die Mittagszeit gedacht werden, mit dem lezten Act bricht die Nacht ein und die lezten Scenen spielen am passendsten bei Fackelschein. Da das Liebespaar, um das die Handlung sich dreht, in Athen einheimisch ist, und die Flucht nach Athen der eigentliche Zielpunct des Stücks ist, so dürfen wir auch hier den Schluß ziehen, wie bei den Menächmen und anderwerts, daß das Stück für die athenische Bühne geschrieben worden. Aus dem carikierten Character desselben schreibt sich wohl auch der Umstand, daß die meisten Personen des Stücks etwas bombastisch lange Namen bekommen haben.

Vorspiel. Der Soldat und sein Parasit exponieren in ganz typischer Parade-Manier.

Dann spricht der intrikierende Sclav den Prolog, nennt den griechischen Namen des Stücks und expliciert die Situazion, wie die Geliebte des Jünglings wider ihren Willen im Hause des Hauptmanns zurückgehalten, der Jüngling aber von Athen gekommen und bei seinem Gastfreund dem Junggesellen, des Hauptmanns Nachbar abgestiegen, um seine Geliebte wieder zu erobern. Auf die Eitelkeit und Thorheit des Hauptmanns, welcher glaubt, alle Weiber seien in ihn verliebt, wird der Plan gebaut, ihn zu betrügen, welchen der Sclav auszuführen hat.

Erster Act. Man kann ihn ein kleines selbständiges Intrikenstück nennen, und es hat dasselbe einige Analogie mit der Fabel der Menächmen; denn während dort zwei für einen gehalten werden, besteht hier die Intrike darin, daß ein Weib für ihrer zwei gehalten wird. Der Sclav hat nämlich die beiden Nachbarhäuser von innen durchbohrt, damit die Liebenden heimlich zusammen kommen können, ein Motiv, das wir bei Calderon ähnlich wieder finden. Diß Geheimniß ist nun in Gefahr, verrathen zu werden, weil ein Sclav des Hauptmanns vom Dach des Hauses aus in des Bürgers Garten hinunter die Liebenden beisammen gesehen hat. Nun wird ihm weiß gemacht, jene sei eine

Schwester der ersten, die von Athen frisch herüber gekommen, und um den Sclaven ganz in diesen Irrthum zu verstricken, muß das Mädchen mehrmals und kurz nach einander durch die durchbrochene Wand laufen und die doppelte Rolle der beiden Schwestern in beiden Häusern spielen. Am Schluß des Acts ist der Sclav von seiner frühern Ansicht zurückgekommen und glaubt nun irrig, es seien wirklich ihrer zwei. Diese List ist also gelungen und die Gefahr der Entdeckung beseitigt.

Zweiter Act. Hier ist die Entwicklung des Characters des lebenslustigen alten Periplectomenes das interessanteste. Nachher werden die beiden Mädchen für die List zugestutzt, da die eine, eine Hetäre, für des Alten Hausfrau ausgegeben wird, welche, in den Hauptmann verliebt, ihm einen Ring zusende. Der Plan beruht darauf, daß der Soldat, vom Gemahl in seinem Hause als Ehbrecher ertappt, der in diesem Fall in Athen erlaubten Privatrache anheim falle.

Dritter Act. Nunmehr beginnt die Mißhandlung des Offiziers. In der Abenddemmerung führt der Sclav ihn als Unterhändler zum Haus der vermeinten Hausfrau. Da diese ihn zu heirathen wünsche, muß er selbst die Geliebte des Jünglings bitten, sein Haus zu verlassen. Der Liebhaber kommt nachher als verstellter Steuermann, um die eigne Geliebte vom Hauptmann abzuholen; diese Scene ist mit großer Lebenswahrheit ausgeführt. Nachdem das Paar nebst dem Sclaven, den der Hauptmann ihnen geschenkt, zu Schiff nach Athen abgereist sind, wird der Hauptmann durch einen Knaben in der angeblichen Witwe Haus geholt; hier kann aber keine Pause sein, wo die Ausgaben den fünften Act ansetzen, denn unmittelbar fällt der Hauptmann in den Hinterhalt des Gesindes und sie bringen ihn herausgeschleppt; zuerst wird Anstalt gemacht, ihn zu castrieren und er tüchtig durchgeprügelt, dann muß er sich noch mit Geld loskaufen und jezt erfährt er erst, daß er um die frühere Geliebte betrogen ist. Mit der Beschämung des Sünders oder der moralischen Nutzanwendung schließt das Stück ab.

4. *Αἰχμαλωτοι* (?), Capteivei, **die Kriegsgefangenen.** Ein sentimentales Schauspiel der athenischen Bühne.

Lessing nennt bekanntlich dieses Stück das vortrefflichste Schauspiel, das je auf der Bühne erschienen sei. Das zweitbeste aber sei der

θησαυρος des Philemon. In diesem Urtheil ist natürlich der erste jugendliche Eindruck, den diese Stücke auf das Gemüth des Critikers machten, mit anzuschlagen, denn daß der sentimentale Gehalt dieses Stücks von den modernen Dichtern unendlich weit überboten ist, weiß jedermann. Die beiden genannten Stücke haben auch darin Aehnlichkeit, daß kein Weib vorkommt und keine Liebes-Intrike das Interesse ausmacht; wie dort der treue Freund Callicles der eigentliche Vorwurf ist, so ist es hier der treue Sclav Tyndarus; dort sind aber die Rollen des Alten die vorherschenden, dißmal die der Jünglinge, deren vier die Hauptrollen spielen, dazu kommt ein Alter, ein Parasit und ein verstockter Bösewicht von Sclaven. Diese Aehnlichkeiten in der Anlage beider Stücke legen allerdings die Vermuthung nahe, daß auch dieses Stücks Verfasser Philemon sein könnte. Das Stück ist nicht auf die Phantasie wirksam und in diesem Sinn nicht romantisch; es ist alles auf Gesinnung, Edelmuth und Aufopferung gebaut, welchem hier die Intrike als Hilfsmittel dienen muß, so daß der Grundton des Ganzen eine weiche elegische Rührung ist. Es ist also nach unsern Begriffen ein sentimentales Schauspiel. Absichtlich hat der Dichter der comischen Maske des Parasiten dißmal eine sehr breite Ausführung gegönnt, um gegen die rührenden Partieen ein Gegengewicht zu bilden, wodurch aber das Stück noch keineswegs zum Lustspiel wird. Im Interesse des elegischen Gedichts lag es ferner auch, daß die sogenannte Einheit der Zeit, welche in den wirklich comischen Stücken der neuen Comödie gewöhnlich angetroffen wird, weil sie in der Natur der Gattung liegt, in diesem Stück nicht zur Anwendung kommt, denn das elegische hat seinen Haupthebel in der Breite und der Dauer des Verlaufs; darum fällt auch unser Stück in zwei Hälften, die an ganz verschiednen Tagen spielen, zwischen die eine Zwischenzeit von Wochen oder Monaten gedacht werden kann. Ueber diesen Punct hat eine bekannte Abhandlung von Lessing sich sehr weitläuftig ausgesprochen. Auch dieses Motiv hat das Stück mit der modernen romantischen Bühne gemein, so wie die Mischung des Comischen und Ernsthaften. Besonders auffallen muß die Aehnlichkeit der Manier dieses Stücks mit dem spanischen Drama, dessen drei jornadas immer an drei verschiednen Tagen spielen, die durch große Zwischenzeiten von einander getrennt sein können und welches in seinem gracioso gewöhnlich seiner ernsten Handlung eine

comische Folie unterlegt, wie sie unser Stück durch den Parasiten bekommt. Nichts ist ähnlicher als der Grundton unsres Schauspiels mit Calderons vielgepriesenem standhaften Prinzen, und man könnte glauben, der spanische Dichter habe sich ganz speciell dieses griechische Stück zum Muster genommen. Nur wird das Reinmenschliche der weichen elegischen Rührung in unsrem Tyndarus bei Calderon auf das christlich kirchliche Gebiet hinübergetragen, die Aufopferung geschieht nicht für den geliebten Herrn, wo sie das Schicksal schon hienieden belohnt, sondern für den Glauben, der hienieden nur den Ruhm seines Opfers erntet. Unser Stück ist das einzige seiner Gattung, das uns aus dem Alterthum erhalten ist, und Plautus behandelt es in seinem Prolog als eine Ausnahme von der Regel; ohne Zweifel hat aber die griechische Bühne auch in dieser Richtung noch andre Gedichte besessen. Es ist das bürgerliche Drama, das pathoslose ernste Schauspiel, das im Conversazionston, also im Tone des Lustspiels spielt. Die Handlung ist verwickelt, aber es ist mehr neckischer Zufall des Geschicks als tragische Verwicklung, und darum eine heitre Lösung des Knotens möglich.

Der Ort der Handlung ist nicht genau bezeichnet; es scheint eine Hafenstadt an der ätolischen Küste gemeint, und als größere Stadt paßt dafür etwa Naupactus. Die Ätolier sind im Krieg mit den jenseits des Meerbusens wohnenden Eliern, und die Reise dahin und zurück fällt in den schon erwähnten Zwischenraum der Handlung. Das Stück spielt also an zwei verschiednen Tagen.

Der Prolog exponiert die etwas verwickelte Situazion des Anfangs. Dem alten Hegio sind zwei Söhne abhanden gekommen, einer wurde als Kind von einem Sclaven geraubt und jede Spur von ihm ist verloren; der zweite wurde ganz kürzlich im Feldzug durch die Elier zum Kriegsgefangenen gemacht und befindet sich also dort. Der Alte sucht nun aus der ätolischen Beute an gefangenen Eliern sich solche Individuen zu erhandeln, gegen welche er in der Landschaft Elis seinen Sohn auswechseln könnte, und in diesem Geschäft finden wir ihn begriffen. Daß er auf diese Art seinen eignen in der Jugend gestohlenen Sohn als Sclaven besitzt, ist das Geheimniß des Prologs, das erst im Verlauf des Stücks zu Tage kommen sollte und das ein moderner Dichter nicht vorher ausschwatzen würde, weil die poetische Wirkung

dadurch unendlich geschwächt wird. Daß aber Theodoromedes in Elis jenen Sohn von dem Sclaven kaufte, und dessen Sohn so wie sein eigner Sohn als Sclav sich jezt bei unsrem Hegio in Ätolien befinden, das ist der weitere vorausgesetzte Zufall unsres Stückes. Zum Schluß rühmt der Prolog noch die seltne Keuschheit des Stoffs und Plautus ermahnt seine Römer wieder zur Tapferkeit.

Erster Act. Der Parasit Ergasilus exponiert sein Gewerbe und klagt dann mit dem Vater, daß dessen Sohn, sein Patron, in Gefangenschaft; der Alte lädt ihn zum Abendmahl. Dieser Act ist im comischen Styl.

Zweiter Act. Nun kommt die Intrike der beiden Gefangenen, Philocrates der Herr und Tyndarus der Sclav machen den Plan, ihre Rollen zu wechseln, damit der Herr abgeschickt werde, um Hegio's Sohn in Elis loszumachen, welchen ein Arzt Menarch, der ihm in Clientel verpflichtet ist, gekauft hat, und dafür der Sclav als Herr zurückgehalten werde. Der Herr verspricht nachher für den Sclaven zu sorgen. Da Hegio sich teuschen läßt und auf den Plan eingeht, so wird Philocrates nach Elis gesandt und Tyndarus bleibt bei Hegio gefangen.

Dritter Act. Der Parasit exponiert zum zweitenmal in den Gemeinplätzen seines Gewerbes. Die Scene steht ganz isoliert.

Vierter Act. Hegio bringt einen dritten Kriegsgefangenen aus Elis, der den vermeintlichen Philocrates besuchen will, Tyndarus kommt in der größten Angst herangeschlichen und will ihnen entgehen, endlich aber treffen sie doch auf ihn und da der Fremde sogleich sieht, daß hier ein Betrug vorgegangen, will Tyndarus dem Hegio weiß machen, der Fremde sei hirnverrückt, aber der Alte merkt am Ende die ganze Intrike und schickt dafür den Betrüger Tyndarus mit schweren Ketten beladen in den Steinbruch, was für eine der härtesten Sclavenarbeiten gilt. Da es auf eine schwere längere Qual abgesehen ist, und Hegio selbst sagt, non uno absolvam die, so begreift man nicht, wie die Franzosen mit ihrer abgeschmackten 24 Stunden Dauer eines Schauspiels hier noch ein Wort verlieren können; selbst Lessings Worte darüber sind noch äußerst befangen. Die nakte Wahrheit ist, daß nach diesem Act eine Zwischenzeit von mehreren Wochen einfällt, die sowohl Tyndarus im Steinbruch zubringt, als Philocrates dazu benutzt, bei Menarchus den Sohn des Hegio Philopolemus auszulösen, mit dem

er nun zurückkommt, so wie dieser nun auf eine im Stück nicht näher angegebene Weise in Elis zugleich Gelegenheit fand, Hegio's frühern Sclaven Stalagmus aufzutreiben, der ihm in der Jugend den jüngern Sohn gestohlen hat; diesen bringt er dann gefesselt mit nach Ätolien.

Fünfter Act. Nun ist die elegische Partie des Stücks zu Ende und der Jubel der Auflösung wird jezt passend vorbereitet durch den Parasiten. Er hat am Hafen (folglich in der Hafenstadt, in Naupactus) die beiden jungen Leute nebst dem gefesselten Sclaven ankommen sehen und ist nun recht in seinem Element, indem er dem Alten mit großem Lerm und großer Weitläuftigkeit von weitem schon zuruft, er soll ein großes Freudenmahl bereiten, das er in seiner Manier ausmalt; diese Partie ist etwas manieriert in die Länge gezogen; der Alte aber ist endlich über die Nachricht so erfreut, daß er dem Parasiten die ganze Vollmacht überläßt, über Küche und Keller zu verfügen; man sieht ihn dann nach Herzenslust dort die Tafelzurüstungen treffen und mit solchem Ungestüm, daß ein Sclav vor Angst aus dem Haus herausflieht. Mit diesem Bühnenspiel schließt der Act.

Sechster Act. Der Parasit mit seinem Jubel bleibt jezt hinter der Scene und dieser Act ist der ernst heitern Auflösung des Ganzen, also einer sanften Rührung gewidmet. Hegio freut sich des Sohnes und dankt dafür Philocrates, der ihn gebracht hat. Wie dieser aber nach seinem Sclaven Tyndarus fragt, erfährt er mit Schrecken, wie er mißhandelt worden. Hegio ruft sogleich, man soll ihn aus dem Steinbruch holen, der also ziemlich in der Nähe gedacht werden muß. Inzwischen nimmt Hegio den Stalagmus in's Verhör, der als verhärteter Sünder und obligater Bösewicht sich beträgt, wie er denn in der That auch in das Stück ein wenig unmotiviert hereingeschneit kommt. Stalagmus gesteht dem Alten, er habe den jüngern Sohn des Hauses an Theodoromedes verkauft, der ja Philocrates Vater ist. Dieser herausgerufen berichtet, dieses Kind des Hegio sei mit ihm aufgewachsen und sei niemand anders als sein Sclav Tyndarus, den so sein eigner Vater in den Steinbruch verstoßen hat. Wie nun Tyndarus in Ketten mit dem Steinklopferhammer klagend herbeikommt, bittet ihm der Alte ab und freut sich des Wiedergefundenen. Dieser erinnert sich aus früher Jugend des Vaternamens Hegio. Die Fesseln werden ihm abgenommen und dem Verbrecher Stalagmus angeschmiedet, womit das

Stück einen sehr abrupten Abschluß macht. Zum Schluß wird noch einmal die Moralität des Stoffs angepriesen.

Wenn dieses Stück auch nicht in allen Theilen unverbesserlich gut ausgearbeitet ist, so bleibt es doch immer bedeutend und für uns jedenfalls interessant, weil es das einzige uns erhaltene griechische sentimentale Schauspiel ist.

Ein mythologisches Lustspiel.

Ἀμφιτρυων, **Plautus' Amphitrus**, eine sicilische Tragico-Comödie.

Schon Schlegel hat mit Recht vermuthet, dieses Stück möge aus Sicilien stammen. Die älteste Nachricht, die wir über die dramatische Behandlung des bekannten mythologischen Stoffes haben, ist ein Comödientitel des Epicharmus; wir haben oben über die Verwandtschaft des Stoffs mit den Menächmen gesprochen. Uebrigens scheint der Stoff auf der athenischen Bühne nicht gefehlt zu haben; es wird ein Amphitryon des Euripides angeführt. Die wichtigste Notiz möchte aber die sein, daß in später Zeit, kaum hundert Jahre vor Plautus ein sicilischer Dichter, Rhinthon von Tarent sogenannte Hilarotragödien d. h. Tragicomödien gedichtet haben soll, unter welchen ein Amphitryon aufgezählt wird. Daß diese späte, auf der griechischen Bühne gleichsam verspätete Frucht das nächste Vorbild des Plautus war, möchte ich aus der Natur des Werks schließen. Auf der athenischen Bühne haben wir Götter niederen Rangs, namentlich Hercules und den Gott des Schauspiels Bacchus nicht selten lächerlich und possenhaft darstellen sehen; andere Götter wie Apoll, Poseidon, Hermes, Artemis, Aphrodite werden zwar auch auf die Bühne gestellt aber doch immer mit einiger Rücksicht behandelt; der höchste Gott Zeus aber erscheint nie auf der Bühne und ich weiß nicht, wie Euripides unsre Fabel behandeln konnte ohne ihn. Sollte das bei dem frühen Epicharmus in Sicilien anders gewesen sein? Gewiß ist, daß dieser Stoff dort einheimisch geblieben sein muß, man hat noch bildliche Darstellungen, welche sich auf die Caricaturbilder des Zeus und Hermes beziehen, und der späte Rhinthon

mag die Fabel mit aller Frivolität behandelt haben, daß ihm Plautus folgen konnte. Sonderbar wird uns freilich, daß die Römer seiner Zeit, die wir uns als abergläubisch und sittenstreng denken, diese Profanazion ihres Jupiter ertrugen. Konnte hierin den Dichter sein griechisches Vorbild entschuldigen? Mir ist dieser Punct durchaus nicht klar. Daß diese Fabel aber ein Zeugniß für die sinkende Autorität des heidnischen Gottesdienstes abgiebt, schließe ich aus einer Notiz, die uns Lessing aufbewahrt hat, daß dieses plautinische Stück noch im vierten Jahrhundert unsrer Zeitrechnung, unter Dioclezian, in Rom aufgeführt worden, und in dieser Zeit geschah es sicher nicht mehr, um die heidnische Religion zu verherrlichen. Ueber diese historischen Bedenken müssen wir uns aber hier hinwegsetzen.

Betrachten wir das Stück vom ästhetischen Standpunct, so ist wie in den Menächmen der Mechanismus der Masken wieder das zu Grund liegende Motiv. Zwei Amphitruo-Masken und zwei Sosia-Masken sind die Grundlage des Ganzen. Während aber in den Menächmen dieses Motiv zwar unwahrscheinlich aber doch immerhin als menschlich möglich gedacht ausgeführt ist, ist hier der mythologische Stoff so damit ausstaffiert, daß es nur als ein unmögliches, als ein Wunder in die Realität der Darstellung tritt; das Spiel kommt nun in Collision mit den religiösen Vorstellungen des Publicums; poetisch aber ist es so nicht mehr; wir könnten uns den Spaß höchstens als Pantomime ergötzlich vorstellen; als bloße mythologische Erzählung macht es auch seinen Effect; aber vor die Sinne gestellt und in Sprache, in Worten, in breiten Reflexionen auseinandergelegt, vollends in Collision mit sittlichen Motiven muß das Werk unglaublich widrig und abgeschmackt werden, wie es denn auch bei unsrem Plautus unleugbar geworden ist. Zwischen Göttermacht und Menschenkräften ist kein vernünftiger Widerstand, keine Gegenwirkung möglich; der sogenannte Gott gewinnt es durch seine Maschinerie über den Sterblichen; er erniedrigt sich zum Taschenspieler. Dieser Grundfehler des Stücks wird uns noch unerträglicher durch die methodische Breite, mit der hier die Situazionen angelegt und ausgebeutet sind; das einzige was uns interessieren kann, ist der Reichthum der einzelnen Motive, die aus der Situazion herausspringen, die Witze die sich aus der Verkehrtheit des Stoffs ergeben, und die Virtuosität, die der Dichter in

seiner Diczion, Versificazion, Alliterazion kurzum in seiner stylistischen Kunst verschwendet hat. Dazu kommt noch der Uebelstand, daß dieses Stück nach der Mitte, gerade wo es auf der höchsten Steigerung angelangt ist, im plautinischen Text eine große Lücke hat, und durch ziemlich alte Ergänzungen geflickt erscheint, die aber zum Theil doch aus dem Ton der Comödie herausfallen. Es ist aber für ein großes Glück zu achten, daß wir die Menächmen vollständig, und dieses Stück, an dem wenig zu verderben war, mangelhaft besitzen und nicht umgekehrt. So viel aber bleibt unleugbar, Plautus hat dieses Werk mit Liebe und Eifer ausgeführt. Wir wollen es jezt im Detail durchgehen.

Die Handlung spielt der mythologischen Ueberlieferung gemäß zu Theben, vor dem Palast des thebischen Feldherrn Amphitruo. Er hat für seinen König Creon wider die Teleboer in Acarnanien gestritten. Der erste Act spielt früh vor Tag, und die Nacht endet erst im ersten Zwischenact. Wie es aber mit der Einheit der Zeit in Beziehung auf die Schwangerschaft der Alcmene zu halten sei, darüber ist viel unnöthig gestritten worden. Das ganze Stück ist ja ein Wundergedicht, das sich an Raum und Zeit nicht zu kehren braucht; das Stück beginnt mit der mythologischen langen Nacht, in der Heracles von Zeus gezeugt wird, und dessen ungeachtet heißt es nachher, Alcmene sei im zehnten und wieder im siebenten Monat doppelt schwanger, wie sie auf die Bühne tritt. Das alles läßt keine mathematische Berechnung zu und die Liebhaberin des Stücks wurde gewiß nicht in diesem vorgestellten Zustand aufgeführt.

Den sehr breit angelegten Prolog spricht Mercur. Er entwickelt zuerst seine Funczion als Handelsgott und erklärt, sein Vater der höchste Jupiter werde selbst auftreten, wobei aber auf ihre wahren Sclaven-Personen mit angespielt ist. Dann wird theoretisch erörtert, wie in diesem abnormen Drama Götter und Sclaven sprechen und darum nur der Mischtitel Tragico-Comödie am Platze sei. Dann wird auf die Cabalen der Schauspieler in Beziehung auf den Applaus gescholten und zulezt die Fabel exponiert, wozu noch bemerkt wird, während er und sein Vater in der Gestalt des Amphitruo und Sosia auftreten, führen sie zur Unterscheidung jener ein goldnes Band um die Stirne, er aber sein kleines Flügelpaar am Kopf; diese aber können nur die Zuschauer sehen, auf der Bühne seien sie unsichtbar und darum

die Personen ununterscheidbar. Der Prolog geht jezt unmittelbar in die Introduczion über.

Erster Act. Während sich Mercur zur Seite stellt kommt der echte Sosia vom Hafen mit einer Laterne um der Alcmene die Rückkehr des Herrn aus dem Feldzug zu melden. Der Weg vom Hafen bei Chalcis bis nach Theben ist übrigens hier wie ein Spaziergang behandelt, was doch eine Entfernung von mehreren Meilen ist. Er probiert seinen Bericht an Alcmene über die Schlacht, die Plautus mit römischer Färbung ausmalt. Dann reflectiert er auf diese lange Nacht und will endlich ins Schloß, aber Mercur tritt ihm nun als sein Doppelgänger in den Weg und hält ihn ab; die Witze über Sosia's Identität seiner und der fremden Person sind breit ausgebeutet, denn die Scene ist gegen 200 Verse lang. Nachdem Sosia endlich zum Herrn zurück gegangen fällt Mercur noch einmal in den Prologstyl als Zwischenredner, indem er das Stück bis zur Catastrophe vorauserzählt. Dann tritt er beiseite während Jupiter in Amphitruo's Gestalt mit Alcmene aus dem Hause tritt. Er verabschiedet sich von der Frau um zum Heer zurückzugehen, schenkt ihr aber vorher noch die Trinkschale des Königs Pterelas, die ihm von der Beute zuerkannt worden. Dann geht Alcmene ab und Jupiter entläßt die Nacht ihres langen Dienstes, daß der Tag anbreche.

Zweiter Act. Nun kommt der wahre Amphitruo mit Sosia und erzürnt sich wie dieser sein Abenteuer mit dem Doppelgänger erzählt. Ist wieder breit ausgeführt. Nun tritt an der andern Seite Alcmene aus dem Haus, die über ihre Einsamkeit klagt, aber wie die echte Römerin es für's höchste Glück schätzt, einem siegreichen Krieger anzugehören und die Tapferkeit über alle Güter der Welt stellt. Da Amphitruo ihr entgegengeht kommt es sogleich zum Mißverständniß, denn sie behauptet der Gemahl habe sie kaum verlassen und die Nacht bei ihr zugebracht, worüber natürlich Amphitruo's Eifersucht erwacht und es zum Zerwürfniß kommt. Auch diese Scene ist unendlich breit ausgeführt. Als Beweis läßt Alcmene die Trinkschale holen, worauf Sosia's Kapsel mit der seinigen sich leer erweist. Amphitruo geht wieder nach dem Hafen, um den Verwandten Naucrates zu holen, der ihm bezeuge, daß er die Nacht im Schiff zugebracht. Sosia geht ins Haus ab.

Dritter Act. Jupiter kommt und spricht wieder außer der Illusion über den Gang der Handlung, dann kommt die erzürnte Alcmene, welcher der falsche Amphitruo wegen der vorigen Scene Abbitte thut, worauf sie wieder Frieden schließen. Ein schönes Wort der Alcmene ist, wo der Gemahl sich verschwört, Jupiter möge dem Amphitruo feind sein und sie einfällt: Ah, propitius sit potius! Sosia wird zum Hafen geschickt, den Steuermann Blepharo zum Opfer zu laden, welches Alcmene besorgen will. Jupiter mahnt den abwesenden Mercur jezt den Amphitruo zu äffen.

Vierter Act. Mercur kommt wie der Comödien-Sclav lermend gelaufen und da er Amphitruo ankommen sieht steigt er auf's Dach des Hauses ihn zu empfangen. Amphitruo kommt ärgerlich, er hat im Hafen und in der Stadt den Naucrates nicht finden können und klopft an seinem Haus; Mercur verhöhnt ihn vom Dach als einen fremden Eindringling und da er sich nicht abweisen läßt schleudert er endlich einen Ziegel nach ihm. Dieser Zug ist gewiß aus der alten Tradizion, obgleich hier bereits die Lücke des plautinischen Textes begonnen hat und wir jezt die sogenannten Supposita vor uns haben. Nachdem Mercur vom Dach verschwunden um den echten Herrn des Hauses zu holen wie er sagt, kommt Sosia mit dem Steuermann Blepharo vom Hafen her, womit neues Mißverständniß gegeben ist. Während der erzürnte Amphitruo den unglücklichen Sosia abstrafen will, tritt endlich Jupiter in Amphitruo's Gestalt auf die Bühne, womit für den Zuschauer die ganze Illusion aufgehoben ist und darum ist diese Scene wieder viel zu breit ausgeführt. Nun muß Jupiter sein Ebenbild thätlich mißhandeln und Blepharo soll entscheiden wer der echte Mann sei; da beide die Thaten des Feldzugs gleich gut innehaben, verzweifelt er den rechten zu erkennen. Hier schließen die Supposita und der plautinische Text beginnt wieder. Blepharo geht und Jupiter sagt, er müsse der gebärenden Alcmene beistehen. Amphitruo auf's äußerste erbittert will ihm nach mit Gewalt ins Haus dringen; da fällt ein Blitz und Donnerschlag, der Amphitruo betäubt zu Boden schlägt. Das Gewitter scheint eine Weile zu dauern und dann erst tritt die Amme heraus. Ein Zwischenact ist aber nicht wohl denkbar, da es lächerlich wäre, wenn die ganze Zeit Amphitruo am Boden liegen bleiben müßte. Die Amme erzählt die Entbindung der

Alcmene von Zwillingen während der Gewitterzeichen und trifft auf Amphitruo den sie aufrichtet. Sie erzählt das Wunder wie der eine Knabe Hercules in der Wiege die Schlangen erdrückt. Auch habe Jupiter sich als dessen Vater zu erkennen gegeben. Nun aber erscheint dieser selbst noch auf einer Wolke gen Himmel schwebend und erklärt dem Amphitruo, der sich vor dem Gotte beugt, das Wunder. So schließt das Stück opernhaft theatralisch.

Mit diesem nicht sehr schönen Schwanengesang schließt sich für uns die Geschichte des griechischen Schauspiels. Wenn wir von dem Äschyleischen Prometheus bis auf diesen Amphitruo alle Gestalten der griechischen Bühne durchgehen, so dürfen wir es wohl bewundern, wie die dramatische Kunst alle dem Alterthum denkbaren Formen durchlaufen hat. Von dem straffsten abstractesten Pathos, der kühnsten Phantasie des Prometheus sind wir bis auf dieses witzig spielende Gedankenspiel heruntergelangt, wo jede theatralische Illusion sich in ein Nichts auflöst und so das Schauspiel sich in sich selbst vernichtigt. Daß das Stück zu einer Zeit sich so weit ausbildete, als der Glaube an die heidnischen Götter zu wanken begann, ist schon erwähnt; in der lezten Zeit des Heidenthumes ist sogar denkbar, daß es als eine böswillige Anspielung auf die christlichen Tradizionen gedeutet wurde, denn der Nährvater Joseph hat einige Analogie mit dem geduldigen Amphitruo, und die Geburt des Halbgottes Heracles mit der des Messias. Als die modernen Bühnen sich entwickelten, war natürlich die religiöse Bedeutung des Werkes ganz beiseite gestellt und man nahm den Stoff als ein bloßes und freilich plumpes Intrikenstück auf, dem die eigentliche Seele, die Lebenswahrheit, vollkommen abging.

Wir müssen diese modernen Bearbeitungen noch kurz erwähnen. Eine der ältesten ist wohl die portugiesische von Camoens, Os Amphitryoens, die wenig eigenthümliches hat, als daß Sosia und der ihn nachäffende Mercur in castilischer Sprache sprechen, die übrigen Personen portugiesisch. Viel wichtiger ist der Einfluß, den dieses Stück auf die schon erwähnten Comedy of errors des Shakspeare hatte. Nicht nur sind die beiden Sclavenbrüder, welche den Zwillingen beigegeben sind, dasselbe Motiv wie Sosia und Mercur, sondern die Culminazion des Stücks, wo der eine Bruder den andern vom Haus

ausschließt und der andere das Haus belagert ist vollkommen aus unsrem Amphitruo herübergenommen. Auf der englischen Bühne hat später Dryden das plautinische Stück noch einmal unmittelbar nachgeahmt unter dem Titel The two Sosias. Da wir aber bei diesem Dichter schon die Einwirkung der französischen Bühne haben, so müssen wir hier besonders den berühmten Amphitryon des Moliere ins Auge fassen. Da der Stoff hier für eine Unterhaltung des Hofes eines Louis XIV bestimmt ist, so wird man unwillkürlich auf den Argwohn gerathen, die Rolle des Gottes sei hier unmittelbar in die des Fürsten umgedacht, wozu doch der Molierische Schluß nicht recht passen will. Wenigstens könnte man vermuthen, das französische Publicum habe die Sache so aufgefaßt, falls nämlich der Ausdruck amphitrion für unser Hanrei im Französischen sich erst von diesem Stück her schreibt, was ich nicht behaupten will. Jedenfalls muß man sagen, Moliere hatte freiere Hand mit dem Stoff zu hantieren als der durch die Mythologie gebundene Plautus und sein Stück ist wohl eben darum auch besser gerathen. Er hat die ermüdende Breite seines Vorbildes vermieden und die Entwicklung entschieden rascher und dramatischer gemacht. Schon Bayle hat geurtheilt, hier habe der Moderne die Antike übertroffen und Lessing hat sich gegen diesen Ausspruch mit einer leidenschaftlichen Heftigkeit erhoben, da ja Moliere, wenn er es auch verbessert das Stück doch nicht erfunden habe wie Plautus. Aber Plautus hat es ebenso wenig erfunden; er überkam die Fabel wie immer fertig von den Griechen und ist ihnen dißmal sicher treuer gefolgt als Moliere ihm; dessen Gedanke dem Sosia eine Frau zu geben ist eine viel größere und glücklichere Neuerung als Plautus gewagt hätte; Moliere ist also so gut Original wie Plautus. Nimmt man hiezu noch, daß Moliere diß Stück mit allem Zauber seiner Dicziou und Versificazion ausgestattet und so die größte Mühe auf die Ausführung verwendet hat, so ist kein Wunder, daß die französische Critik, die auf Styl so großen Werth legt, das Stück für eines der ersten Meisterwerke ihrer Literatur erklärt.

Hiemit haben wir auch die zwanzig Stücke der Plautinischen Sammlung beendet. Daß er mehr Witz hat als Terenz ist unleugbar

und er hat wenigstens in Monologen viel mehr eigenes römisches den Stücken beigegeben als jener. Aus der griechischen Literatur zog er besonders romantische und burleske Stoffe den rein bürgerlichen Intrikenstücken vor. Plautus war im Mittelalter etwas weniger gelesen als Terenz; es sind nicht so viele Sentenzen aus ihm ins Gemeinbewußtsein übergegangen; doch war er auch in den Klöstern wenigstens unter Männern nicht vernachlässigt. Johannes Müller hat uns die Notiz aufbewahrt, daß Luther, als er Mönch werden mußte und nur Ein Buch zu seiner Unterhaltung sich ausbedingen durfte, hiezu Plautus wählte. Auch haben ihm Herausgeber und Commentatoren von Anfang des Buchdrucks an viele Aufmerksamkeit gewidmet. Eine neue Revision des Textes, die die noch bestehenden Handschriften erschöpfend behandelt, hat Ritschl zu geben angefangen. Selbst der Namen des Dichters wurde früher falsch geschrieben; er heißt Titus Maccus Plautus (Maccus bedeutet Hanswurst in den Atellanen). Auch hat Ritschl die von Bentley für Terenz zuerst gebrauchten Ictuszeichen auf Plautus angewendet. Daß aber Plautus beim Beginn der neueuropäischen Bühnen häufiger nachgeahmt worden ist als Aristophanes oder Terenz haben wir gelegentlich angemerkt.

Hiemit hätten wir die siebzig Schauspiele durchgegangen, welche uns aus dem griechischen Alterthum übrig sind. Sie addieren sich folgendermaßen:

Äschylus	7
Sophocles	7
Euripides	19
Aristophanes	11
Terenz	6
Plautus	20
Summa	70

Hiezu kämen für uns noch zwei theocritische Idyllen.

Fünftes Buch.

Das römische Trauerspiel.

Die griechische Bühne hat alle Formen des Schauspiels ausgebildet, welche im Umkreiß der antiken Weltanschauung überhaupt möglich waren. Diesen Satz des weitern begründen zu wollen würde uns aber über unsre Aufgabe hinausführen. Wir wollen nur daran erinnern, daß wir bei verschiedenen Gelegenheiten angemerkt, wie das griechische Drama dann und wann einen Ansatz genommen, um das wahrhafte historische Schauspiel zu gewinnen, ohne daß diese Aufgabe je vollständig gelöst worden. Es muß also in der Basis der antiken Bildung ein Hinderniß gelegen haben, daß diese wichtige Gattung noch nicht zur Vollendung kam. Ebenso gewiß ist, daß eine andre Gattung, die bei den Modernen eine große Bedeutung gewonnen hat und die wir das Reflexions-Schauspiel nennen möchten, bei den Alten unbekannt war, weil die Subjectivität des Geistes noch nicht zu diesem Grade erstarkt war. Dichtungen wie Calderons Leben ein Traum, Shakspeare's Hamlet, Göthe's Faust sind im Alterthum undenkbar. So ist das wahrhafte historische Schauspiel erst bei den Spaniern versucht, bei den Engländern aber vollendet worden. Nicht zu gedenken der italienischen und deutschen Oper, welche auf einer höhern Entwicklung der Technik beruht. Durch sie ist das, was man in der Tragödie das rhythmisch-orchestische Element nennen kann, als eine selbständige Form auf die Bühne getreten und hat sich so von der poetischen Hälfte losgelöst und abgesondert. Bekannt ist ferner, daß Schlegel, noch unter der Autorität italienisch-französischer Kunsttheorieen, eine Eintheilung der modernen Bühnen in classische und romantische vorgeschlagen hat. Classisch nennt er diejenigen, welche mit dem bestimmten Bewußtsein der Nachahmung die antiken Kunstformen auf der modernen Bühne einheimisch machen wollten, wie man diß von der französischen und italienischen Bühne prädiciert hat; romantische Bühnen nennt er diejenigen, die sich vom antiken Canon emancipiert

und eine freiere Form zu finden versucht haben wie die spanische und englische. Allein diese Terminologie ist unhaltbar. Classisch in seinem wahrhaften Sinn kann nur heißen was in seiner Art vortrefflich ist, und namentlich was original und nicht nachgemacht ist. Daß die Italiener und Franzosen bestrebt waren griechische Tragödien und Comödien zu reproducieren hat sie verhindert in der Kunst das höchste zu erreichen. Wo man von der Nachahmung ganz abstrahierte und das wahrhafte wie die Griechen aus dem Innern zu schöpfen den Muth hatte, da gelang es wieder und der Reichthum des modernen Bewußtseins mußte im Gehalt nothwendig über den antiken Standpunct hinausgehen.

Die Griechen haben in einigen Kunstgebieten, z. B. im Volksepos und in der Sculptur ein höchstes geleistet, so daß sie in dieser Form nicht wieder erreicht geschweige überboten wurden. Aber die Art wurde als Art überwunden. Kein Epos übertrifft das Homerische; aber das shakspearische historische Schauspiel hat es als Art übertroffen; keine moderne Sculptur übertrifft die griechische, aber die italienische und niederländische Malerei haben sie als Art übertroffen. Auch moderne Lyrik übertrifft die antike. In Malerei und Musik ist kein Wettstreit möglich, weil die antike Kunst für uns verloren ist; aber die mangelhafte Technik spricht hier gegen die Antike. Wenn wir aber den Begriff des Classischen wie es oben angedeutet worden auf das Drama anwenden, so müssen wir sagen, nur drei europäische Völker haben ein selbstständiges Drama aus sich selbst geschaffen, die Griechen, die Spanier und die Engländer, und diese drei Bühnen müssen wir darum als die wahrhaft classischen anerkennen. Die andern Völker verhalten sich zu diesen zunächst als nachahmend. So haben die Römer das griechische Theater nachgeahmt; die Franzosen haben in Wahrheit ihr Drama zunächst aus Spanien entlehnt und erst hinterher kam die bewußte Nachahmung der Antike hinzu; die Italiener ihrerseits haben wieder die Franzosen nachgeahmt, und nur in der venezianischen Localposse etwas einigermaßen selbständiges erreicht. Die deutsche Bühne aber ist unleugbar auf das Fundament der englischen gegründet worden und auf ihr, mit französischen und englischen Einflüssen gemischt beruht wieder das Theater der neunordischen, scandinavischen und slawischen Völker.

Ueberhaupt aber bietet die Entwicklung der dramatischen Poesie eine sehr bemerkenswerthe Analogie mit der Geschichte der Philosophie in ihrer welthistorischen Bewegung. Bei den Griechen, denen für immer der Ruhm der ersten Erfindung bleibt, folgt dem Theater die Philosophie auf dem Fuße; wir haben Socrates als Bewunderer des Euripides kennen gelernt; beide Gebiete sanken auch wieder mit einander. Die Römer haben zuerst im Theater und dann in der Philosophie die Griechen nachgeahmt, ohne ein durchaus neues zu erreichen. Dann scheint mit dem Zerfall der antiken Welt beiden der Untergang bereitet und aus den Trümmern arbeiten sich nur schüchterne Versuche weiterhin hervor. Wir müssen von da an Spuren beider Thätigkeiten über den ganzen Erdball zerstreut aufsuchen. Jedenfalls später als die griechische Blüthezeit fallen die theatralischen Versuche bei den Indiern und den Chinesen, und bei beiden Völkern wieder Versuche eine Philosophie zu begründen. Im Mittelalter tritt Philosophie bei den Arabern und bei den Scholastikern auf und im westlichen Europa kommen jezt die ersten Spuren von Drama vor. Aber in zweierlei Richtungen; aus der Kenntniß des Alterthums wenigstens des lateinischen finden wir isolierte Versuche lateinischer Dramen, die aber Kunstgewächse ohne den mütterlichen Boden einer Volkscultur bleiben. Ich nenne als eines der ältesten Beispiele wieder die Schauspiele der Nonne Roswitha aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts und als eines der spätesten den Richardus tertius, den villeicht Shakspeare in seiner Jugend hat aufführen sehen. Daneben zeigt sich aber wenigstens dialogische Form der Poesie, welche wieder an die Form des Drama erinnert, bei den modernen Völkern in neuauftauchenden Mundarten. Das älteste Theater des Mittelalters hat Frankreich vorzuweisen, nach ihm England und Deutschland. Dann gegen die Reformazion hin treten wieder Spuren philosophischer Bildung auf. Endlich seit dem Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts beginnen die classischen modernen Bühnen und zwar ziemlich gleichzeitig in Spanien und in England; beide gehen mit Riesenschritten ihrer classischen Vollendung zu. Zu gleicher Zeit erfindet Italien die Oper und in Frankreich beginnt die moderne systematische Philosophie. Deutschland sodann hat die Musik und die Philosophie auf ihre classische Höhe gebracht. Wir bemerken, was bei dem glücklichen Griechenvolk an Einer Stelle sich entwickelt,

ist bei den modernen Nazionen an verschiedne Völker und Dialecte vertheilt; bei den romanischen Völkern gebührt den Spaniern die Ehre des Drama, bei den germanischen den Engländern, während die Philosophie dort den Franzosen hier den Deutschen zufällt.

Was wir hier übersichtlich angedeutet haben, dem wollen wir noch einige nähere Betrachtung gönnen in Beziehung auf die Römer. Wir haben schon gesehen, wie Plautus und Terenz die griechische Comödie für die Römer zuschnitten. Sie verschmähten den griechischen Trimeter nicht, ließen aber der einheimischen lateinischen Verskunst doch ihr Recht widerfahren. Denn die Metrik der Comiker ist künstlicher als die griechische; ihr Dialog hat vielfache trochäische und breitgedehnte Versmaße, welche nicht sowohl declamiert als mit Flötenbegleitung gesungen worden zu sein scheinen; auch ist die Alliterazion eine ganz eigenthümliche Zierde des römischen Verses, die derselbe mit der ältesten germanischen Poesie gemein hat und die die Griechen nie gekannt haben. Aber das römische Theater hatte keinen festen Boden im Volksleben und ging bald in den politischen Stürmen zu Grund. Während ihre einheimische satirische, lyrische, didactische Poesie sich entwickelte, wurde das exotische griechische Drama vergessen und rohe Pantomimen, grausame Thierhatzen sagten dem Volksgeschmack besser zu. Aus der auch politisch sinkenden Römerzeit sind uns nur die ziemlich räthselhaften zehn sogenannten Tragödien des Seneca erhalten, die wir jezt etwas näher ansehen wollen.

Seneca.

Ob es einen Dichter Seneca gegeben und wann er gelebt, ob er mit dem Philosophen des Namens verwandt, oder ob diese Stücke überhaupt das Werk desselben Poeten sind, das alles wissen wir nicht. Aus den Werken selbst geht nur so viel hervor, es sind Nachahmungen der berühmtesten tragischen Fabeln der Griechen für das römische Publicum, aber nicht eigentlich für den Effect der theatralischen Darstellung, sondern für Declamazion berechnet. Deswegen könnten sie aber doch aufgeführt worden sein, hatten aber schwerlich auf das römische Publicum eine volksthümliche und tiefgreifende Wirkung. Die langen Monologe wie der Dialog sind im Trimeter geschrieben, die dazwischen eintretenden Chöre in kürzern trochäisch dactylischen Versen, aber nicht in lyrische Strophen wie der griechische Chor abgetheilt, folglich nicht auf Gesang berechnet, sondern ebenfalls Declamazion oder wenn es im Chor vorgetragen werden soll etwa recitativisch. Die Verse sind schön aber die Diczion oft bombastisch manieriert. Seneca ist besonders darum wichtig für uns, weil die modernen Bühnen in ihrem Anfang ihn vielfach nachgeahmt haben, Spanier, Engländer besonders aber Franzosen, die seine rhetorische Manier ansprechen mußte. Man muß sich erinnern, daß die neuern Dichter, die die Alten zu studieren sich getrieben sahen, im Durchschnitt besser lateinisch als griechisch verstanden, daher lagen ihnen Plautus, Terenz und Seneca viel näher als die Griechen; Shakspeare verstand gar kein Griechisch, die andern nicht viel mehr, etwa mit Ausnahme Racine's. Die einzelnen Stücke sind:

1. **Hercules furens**, nach des Euripides *Ἡρακλῆς μαινομενος*.

Wir müssen an unsre Darstellung dieses Stücks anknüpfen. Die Personen sind dieselben. Hercules, seine Gattin Megara, sein Stiefvater Amphitryon, sein Freund Theseus und sein Feind der Tyrann Lycus sowie alte Thebaner als Chor. Nur statt der allegorischen Figuren der Iris und Lyssa (Wuth), welche Here gesandt hat, läßt der Dichter die Juno selbst auftreten und da sie die Intrike des ganzen Stücks anzettelt so eröffnet der Dichter auch das Stück mit ihr im Prolog.

Wir sind vor Tag zu Theben in einem Tempel. Die Stücke spielen ohne nothwendige Zwischenacte. Juno spricht im langen Monolog ihre Eifersucht auf Jupiter aus; sie nennt alle die Sternbilder die nach Geliebten des Jupiter und deren Kindern benannt worden, so daß der ganze Himmel sie an ihre Schmach erinnert. Da Hercules die Mühen die sie ihm aufgebürdet nur alle zu seinem Ruhm zuwege bringt, will sie jezt eine andre Rache versuchen, sie läßt die Wuth in sein Innres einbrechen und will ihn wahnsinnig machen, dazu werden die Furien aufgeboten. Da der Tag anbricht geht sie ab. Der Chor von Thebanern singt in idyllischer Reflexion über die Mühen des Landlebens und das verhältnißmäßig große Glück gegenüber den Städten, ihrem Luxus, ihren Lockungen des Ehrgeizes, wogegen er die niedere gefahrlose Stellung preist. Da der Chor Hercules Gattin auftreten sieht geht er ebenfalls. Megara klagt im Monolog über alle die Arbeiten die Hercules habe ausführen müssen und jezt, wo er im Hades abwesend, ihr Vaterland von Tyrannen zerreißen läßt, ihr Vater der König getödtet, der Tyrann Lycus mit Gewalt herschend; sie fleht zum Gemahl, er möchte den Hades mit Gewalt öffnen und auch die dortigen Todten mit herauf bringen. Amphithryon tritt zu ihr und sucht sie zu trösten, aber gleich darauf erscheint der Tyrann Lycus und exponiert sich wie in der Comödie, ohne die andern zu sehen; er will seine durch Gewalt gegründete Würde durch eine Heirath mit Megara befestigen und wenn sie widersteht Hercules Haus vernichten. Da erblickt er sie am Altare, neben ihr den Alten. Er macht ihr alsbald seinen Vorschlag. Sie weist ihn mit Verachtung ab als Mörder ihres Vaters und sie schimpfen sich; Amphitryon er-

innert, Hercules sei Jupiters Sohn und Lycus fragt, ob denn Götter solche Sclavendienste verrichten. Das sei auch andern Göttern begegnet. Schließlich droht Lycus, den Tempel zu verbrennen, daß mit ihm diese Hilfeflehenden zu Grunde gehen. Da hört Amphitryon die Erde beben und glaubt den Schritt des Hercules zu vernehmen. Sie gehen ab und der Chor tritt wieder vor. Er beschreibt wie Hercules den hohen Norden besucht, wo nach der Jahreszeit derselbe Boden bald durchschifft bald (auf dem Eis) mit Pferden befahren wird; jezt aber habe er den noch trübern Orcus besucht; doch sei ja auch Orpheus diesem entgangen. Jezt tritt Hercules auf. Er fleht den Tag und die Götter um Verzeihung, daß er das Unterirdische an's Licht ziehe (als ob er den Cerberus herbeischleppte); dann fragt er nach neuen Arbeiten und wundert sich, warum der Tempel von Bewaffneten umringt werde. Aber Theseus ist mit aus der Unterwelt gekommen. Zu ihnen treten Amphitryon, Megara und ihre Kinder. Amphitryon fragt noch, ob er's wirklich sei und Hercules fragt warum Megara und ihre Kinder in Trauer auftreten. Er erklärt den Fall. Hercules schnaubt Rache und Theseus will beistehen. Dieser aber soll die Familie schützen und Hercules stürzt allein zur Rache. Indessen soll Theseus die Reise in den Hades erzählen; es schaudert ihn, aber die Lust Abenteuer zu berichten siegt. Er beschreibt den Thron des Pluto, den Tartarus und das Elysium mit den bekannten Attributen; dann wie Hercules und er den Cerberus mit Noth an's Tageslicht geschleppt haben. Doch jezt hört man Siegesjubel des Volks über Hercules und sie gehen ihm entgegen. Der Chor beschreibt noch einmal ganz überflüssig die Unterwelt, wobei er bemerkt, nur die Kinder dürfen dort Lichtchen mitbringen um sich nicht allzusehr zu fürchten; am Schluß sagt er alles sei voll Jubel, Hercules sei Sieger, man opfre. Hercules spricht vor Theseus, Amphitryon und Megara das Gebet beim Opfer zu den Göttern; während er aber den Himmel um Frieden für die Erde anruft, sieht er auf einmal die Sonne sich verdunkeln und ihm feindliche Sternbilder vom Himmel herabfunkeln. Da fragt ihn Amphitryon, ob er verrückt geworden. Aber er spricht alsbald in vollem Wahnsinn und ist in der Illusion, er müsse den Himmel stürmen, um gegen Juno's Willen dort sich niederzulassen. Er glaubt die Familie des Lycus zu sehen, ergreift seinen Bogen und durchbohrt seinen Sohn, was Amphitryon

beschreibt; ebenso zerschmettert er den jüngern Sohn; die Mutter mit dem jüngsten entflieht; Amphitryon ruft ihr zu, sie soll sich dem Rasenden zu Füßen werfen und ihn besänftigen. Sie thut es. Aber er schlägt sie nebst dem Kinde nieder, was höchst abgeschmackt der Alte wieder im epischen Styl beschreiben muß; dann sagt er zu Hercules, er möge lieber ihn auch gleich erschlagen, da er ohnehin nicht sein rechter Vater sei und ihm Unehre mache. Aber Hercules ist befriedigt, er habe alle Feinde vertilgt, er sinkt ermattet nieder und in den Schlaf, Amphitryon läßt ihm die Waffen wegnehmen. Der Chor trauert über Hercules und die Leichen seiner Kinder. Jezt erwacht der Held aus seinem Schlummer; er besinnt sich nach und nach, Amphitryon und Theseus gestehen ihm seine That und wollen sie mit Juno's Rache entschuldigen. Er verflucht sich und verlangt seine Waffen um sich zu tödten. Nach vielem Widerstreben giebt sie ihm Amphitryon, er spannt den Bogen wider seine Brust, aber die rührende Klage des verlaßnen Vaters verhindern den Selbstmord. Doch wo könnte er in der Welt Ruhe finden? Er bittet Theseus, da er ihn aus dem Orcus geholt ihn dahin zurück zu bringen. Theseus sagt aber, er wolle ihn in sein Vaterland mitnehmen, wo Mars ihn entsündigen werde.

Man sieht leicht, der Dichter folgt dem Gang des griechischen Stücks nach allen Motiven aber er übersetzt nicht wörtlich wie Plautus und Terenz thaten, vielmehr läßt er den größten Theil des Dialogs ganz fallen, und läßt die größere Hälfte des Stücks in lauter Monologen und Chordeclamazionen aufgehen, und das ist das durchaus undramatische. Auch das wenige was noch wirklich dialogisch ist hat keinen dramatischen Fortschritt, die Leute sprechen fast nur in Epigrammen um einen Witz zu machen. Das ist der Tod des dramatischen Dialogs. Wir besitzen über dieses Stück einen ausführlichen Aufsatz von Lessing, dem wir einige Aufmerksamkeit schenken müssen. Er ist ziemlich der Meinung das lateinische Stück übertreffe den Euripides, und er hat insoweit Recht, dieser Nachahmer hat die Grundmotive des Stücks besser zusammengefaßt, beginnt darum das Stück mit Juno, statt erst mitten im Stück die Furie eintreffen zu lassen, und dadurch wird die doppelte Handlung des Stücks besser maskiert. Allein dieser kleine Kunstgriff kann für die unglaubliche Magerkeit des Dialogs

nicht entschädigen. Den affectierten Styl hat Lessing in einigen Stellen gegen den Jesuiten Brumoy wie ich glaube nicht durchaus glücklich vertheidigt.[1] Schließlich hat er gar noch Vorschläge gemacht wie die Fabel für die moderne Bühne zu verbessern wäre, wovon der Hauptgedanke der ist, Hercules müßte durch seine Thaten in Uebermuth gerathen und die Götter herausfordern, wodurch der Zorn der Juno nicht das eigentliche Grundmotiv, die mechanische Einwirkung bliebe. Das ist sehr wahr, aber warum sollen wir Modernen für diesen psychologischen Zweck bei der griechischen Fabel bleiben? Dieses Gemälde des Uebermuths haben wir hundertmal besser im Macbeth und andern modernen Stücken. Das richtigste was Lessing über unser lateinisches Stück sagt, ist, daß es in unsrem Sinn ein vortrefflicher Operntext wäre. Das heißt den Nagel auf den Kopf treffen; wenn man die griechischen Tragödien in der Weise verbessert, daß die Seele des Drama, der Dialog, überflüssig wird, dann hat man allerdings das Schauspiel in die Oper verwandelt und so haben die Römer an den griechischen Stücken gethan; ob man dieses aber für einen Fortschritt der dramatischen Kunst halten soll, darüber kann ein besonnenes Urtheil nicht im Zweifel sein.

---

[1] Die Stelle,

Lycus Creonti debitas poenas dabit,
Lentum est dabit, dat, hoc quoque est lentum, dedit.

welche Pater Brumoy so sehr tadelt, kann auch ich, obgleich sie Lessing „allezeit für sehr schön gehalten hat“ nur im höchsten Grade abgeschmackt finden; man kann die preciose Nullität der Rhetorik nicht weiter treiben. Ebenso absurd finde ich die Stelle, wo der von der Raserei angefallene Heracles im Sternbild des Löwen den nemeischen Löwen erkennt und die Zeichen des Herbstes und Winters überspringt um den Stier, das Zeichen des Frühlings zu zerreißen. Das ist kindische Spielerei, wie sie kein Wahnsinniger spricht. Recht wird aber Lessing haben, wenn er da, wo Hercules nach dem Morde seiner Kinder von noverculas manus spricht, diß nicht auf die Hände der Juno sondern auf seine eignen bezieht, die an den Kindern stiefmütterlich gehandelt haben.

2. Thyestes, Thyest. Das griechische Original ist nicht erhalten; dem Euripides wird ein *Θυεστης* zugeschrieben. Lessing hat aus der Diczion und Behandlung nachgewiesen, daß die Arbeit von derselben römischen Hand ist wie das vorige Stück.

Da wir in den griechischen Tragödien so oft von dem alten Fluch des Hauses Tantalus, Pelops, Atreus hören müssen, so sollte es uns interessant sein, diese alten Greuele einmal mit Augen zu schauen. Die Söhne des Pelops, Atreus und Thyestes regieren beide zu Argos, und zwar jahrweise abwechselnd. Aber Thyest verführte des Bruders Frau Ärope und entwendet mit ihrer Hilfe den goldnen Widder d. h. die Schätze des Bruders und wird dann flüchtig. Atreus sinnt auf Rache; er schickt seine Söhne, den jungen Agamemnon und Menelaus (die bekannten Atriden) an den flüchtig umschweifenden und läßt ihn zu einer verstellten Versöhnung laden; dieser geht in die Schlinge und kommt mit drei Söhnen; aber diese mordet jezt Atreus und sezt sie dem eignen Vater zur Mahlzeit vor. Diese Scheußlichkeit auf's Theater zu bringen, erfordert natürlich eine große Keckheit. Euripides kann man sie zutrauen.

Die Scene ist in unsrem Text nicht ganz klar, denn einmal wird sie Argos, dann wieder das nah gelegene Mycene genannt, worüber der Dichter nicht einig zu sein scheint. Jedenfalls stehen wir vor dem fürstlichen Palast.

Wie das vorige Stück wird auch dieses durch einen Prolog eröffnet, dißmal aber einen dialogischen. Die Furie Megära treibt aus der Unterwelt den Urahn Tantalus herbei um das Haus seiner Enkel gleichsam durch seine altverfluchte Nähe zu neuen Greulen zu entflammen. Nachdem die Geister fort bricht erst der Tag an. Nach dieser ziemlich langen Einleitung singt der Chor von Alten noch einmal über die Frevel der Vorfahren, und dann erst folgt ein Dialog zwischen Atreus und einem ordinären Statisten (satelles) der hier der französische confident ist und welchem thörichterweise der Tyrann sein geheimstes Herz und seine verbrecherischen Plane eröffnet, damit das Publicum es erfahre; so hat es wenigstens Euripides nicht angelegt. Das tollste ist, daß dieser Trabant dem Tyrannen die stoische Moral auskramen muß und dieser ihm darauf antwortet. Da Atreus in

dieser Scene bloß erzählt, seine jungen Söhne sollen den Bruder beschwatzen, daß er heimkehre, so dürfen wir versichert sein, daß im griechischen Stück Agamemnon und Menelaus selbst auftraten und der Act durch diese Intrike ausgefüllt war, denn kaum daß der Chor eine ordinäre Predigt über die Gefahren des Ehrgeizes und das Glück der Niedrigkeit abgeleiert hat, so ist die Sache schon abgemacht, und wir erblicken den Thyestes mit seinen drei Söhnen, Pleisthenes, Tantalus und dem jüngsten ungenannten auf dem Wege nach Atreus Palast. In dieser einzigen Scene glaube ich die Arbeit de Euripides deutlich zu erkennen. Es ist ganz in seiner Manier, daß er den Thyestes ohne sein früheres Verbrechen in Erinnerung zu bringen hier als einen unglücklichen heruntergekommenen Bettler und Landstreicher zeichnet, denn diese Situazionsmalerei, um Mitleid zu erwecken, wird ihm ja von Aristophanes oft genug vorgeworfen. Der Fremdling freut sich der alt entbehrten Heimat und der Götter seiner Heimat, falls anders, echt euripideisch „Götter sind“. Einen Schauder vor dem Bruder muß der älteste Sohn bekämpfen. Da dieser ihm mit dem neuen Antheil an der Regierung schmeichelt, fällt gar Thyest in die stoischen Gemeinplätze über das Königthum, was hier vollkommen abgeschmackt ist. Durch Atreus Erscheinen findet der Disput sein Ende; er spricht zuerst ein aparte und freut sich der gelungnen List, dann aber empfängt er den Bruder und seine Kinder als vollkommner Heuchler und zwingt ihn seine Hälfte der Herschaft wieder zu übernehmen, worauf sie in den Palast gehen. Der Chor singt sehr zur Unzeit von dem Glück der Versöhnung, warnt aber doch am Ende, man soll auf das Glück der Großen dieser Erde nicht zu sicher rechnen. Während dieses Chors und einem etwa hinzugedachten Zwischenact ist nun die ganze tragische Catastrophe des Stücks bereits geschehen, die nun von einem ordinären Boten dem Chor erzählt wird; ob der griechische Dichter davon etwas auf die Scene gestellt kann man allerdings bezweifeln. Das tollste ist aber daß der Bote nicht einfach den scheußlichen Mord als geschehen berichtet, sondern wie ein epischer Dichter weitläuftig den alten Palast und den hinter demselben gelegenen Hain beschreibt, in welchem das Verbrechen sich entwickeln soll. Dann beschreibt er Zeichen und Wunder, läßt aber die drei Jünglinge ganz gutmüthig zusehen wie der Oheim sie selbst abschlachtet. Der eine, durchstochen besinnt sich

noch eh er umfällt, des andern abgehauener Kopf murmelt noch u. s. w. Aber das schlimmste kommt erst, er hat die Leiber zerstückelt, theils gekocht, theils gebraten, was gründlich beschrieben wird und hat sie dem Vater als Speise vorgesetzt, der auch in der Trunkenheit bereits davon genossen, worüber die Sonne sich gewendet und Nacht hereingebrochen. Hier bemerkt Lessing mit Recht, der folgende Chorgesang setze eine zweite Hälfte des Chors voraus, der die vorausgehende Erzählung nicht mit angehört hat; denn dieser weiß davon nichts, er sieht bloß die Sonne verschwinden und malt jezt das herannahende Ende der Welt aus, wo wieder der ganze Thierkreiß hingezeichnet wird u. s. w. Atreus kommt siegestrunken und triumphiert, er will aber die Barbarei noch weiter treiben. Nun öffnet sich der Palast im Hintergrund, man sieht innen den Thyest bei der Tafel liegen, trinken und dazu ein Jubellied singen. Doch drängen sich unheimliche Ahnungen in seine Fröhlichkeit. Da tritt er heraus zu Atreus und versichert ihn, sein Glück wäre vollkommen, wenn er seine Kinder sähe; sie sind ganz nahe, sagt der Verruchte und beut dem Vater die Schale, worin der Kinder Blut; doch die Hand des Thyest kann sie nicht zum Munde führen, der Palast und die Welt scheinen ihm unterzugehen. Nunmehr fühlt Thyest seine Eingeweide sich empören, und diß ist mit einer Wahrheit ausgeführt, daß man die Stelle als Vomitiv benützen könnte; diese officinelle Anwendung der Poesie ist über die Maßen römisch im schlimmsten Sinn. Da läßt Atreus den Korb mit den Köpfen der Söhne aufdecken und jener ruft: Ich erkenne den Bruder! Dann die Verwünschungen. Da er die Söhne wenigstens begraben will, sagt ihm der Bruder, er habe sie gegessen; dann die Klagen des Thyest, der Hohn des Atreus, und die Verfluchungen bis zu Ende.

Vergleichen wir das Stück mit der vorigen Bearbeitung nach Euripides, so kann man wohl einigermaßen sich denken, wo das Original dramatische Scenen eingeschoben hat; wie weit in den übrig gebliebnen dem Original getreu nachgefolgt ist, ist schwerer zu bestimmen; so gräßlich hat es Euripides sicherlich nicht aufgefaßt wie der geschmacklos übertreibende Römer. Daß das Stück bei Euripides nicht an Einem Tag spielen kann, wie noch Lessing herausrechnen will, versteht sich von selbst, denn die Söhne des Atreus müssen ja den Oheim erst in der Ferne aufsuchen, ihn durch Ueberredung hintergehen

und herbeibringen, was alles nicht die Arbeit einiger Stunden sein kann. Lessing führt noch an, daß für die Fabel des Thyestes bei den Griechen ein halb Dutzend Bearbeitungen und wenigstens eben so viele römische Nachahmungen von den Alten citiert werden; man kann also auf keinen Fall sagen, die Atrocität der Fabel habe dieselbe von der alten Bühne ausschließen müssen, was man freilich von der modernen Bühne ohne Anstand behaupten kann. Daß wir aber das Stück des Euripides nicht mehr haben, spricht wenigstens einigermaßen für die Vermuthung, daß es die Alten nicht zu seinen besten Arbeiten müssen gerechnet haben.

3. **Hippolytus**, nach Euripides *Ἱππολυτος*.

Wir haben zu diesem Stücke bemerkt, wie der Dichter den Stoff als einen Gegensatz der Göttinen Aphrodite und Artemis auffaßt, jene spricht den Prolog, diese den Epilog, wodurch das Ganze einen Operncharacter annimmt. Wir haben weiter gesehen, daß das griechische Stück in zwei getrennte Hälften zerfällt, indem in der ersten Phädra ihre tragische Rolle spielt, in der zweiten aber durch ihre Verleumdung des Stiefsohns zur Intricantin wird. Diese Mängel waren dadurch veranlaßt daß Euripides sich an die athenischen Localsagen halten mußte. Der Römer hatte hier freie Hand und er hat in der That diese Fehler vermieden. Die beiden Göttinen läßt er ganz weg und den Gegensatz der Charactere faßt er rein menschlich auf; die Rolle der Phädra hat er aber durch's ganze Stück festgehalten, so daß eine Einheit der Handlung hergestellt ist. Dabei fehlt aber viel daß das Stück ein gutes Schauspiel wäre; die breiten Monologe und Declamazionen kennen wir schon; von einem wahrhaft dramatischen Dialog ist auch hier nichts zu spüren.

Zwei Abweichungen sind, einmal, daß die Scene nicht in Trözene, sondern in Athen ist, wo Theseus regiert; wir befinden uns in einem ziemlich unbestimmten Local vor dem Palaste des Königs; das zweite ist, während bei Euripides Theseus nur zufällig abwesend ist, läßt ihn dieser Dichter seit vier Jahren in der Unterwelt verweilen, von wo er nach der bekannten Fabel mit Hercules nachher den Cerberus heraufführt; Phädra nimmt davon Anlaß sich als Wittwe zu betrachten,

weil die Rückkehr aus der Unterwelt als etwas unwahrscheinliches gilt. Es wäre die gezwungenste Willkür, die Ereignisse des Stücks auf einen einzigen Tag zusammenzudrängen. Der Verlauf ist dieser.

Hippolyt mit dem Jägerchor seiner Freunde preist die Reize der Jagd und zieht mit ihnen davon. Die Scene steht ganz isoliert. Gleich darauf kommt Phädra mit der Amme; jene gesteht ihre Leidenschaft, diese mahnt ab, giebt aber am Ende nach, für sie werben zu wollen. Der Chor, ein sehr unbestimmtes athenisches Publicum, singt von der Macht der Liebe. Ein Theil des Chors läßt sich mit der Amme ins Gespräch ein, und bald erscheint Phädra halb sinnlos, ihren Schmuck abwerfend; die Amme betet für sie zu Diana. Dann kommt der Amme Versuch den Hippolyt zur Liebe zu bekehren, worauf dieser auf's allerweitläuftigste die Reize des Landlebens schildert. Da scheint Phädra auf die Scene herauszupurzeln, denn sie thut einen Fall und Hippolyt ist doch so galant sie aufzuheben. Nun folgt eine lange und ekelhafte Liebeserklärung von Seiten des Weibes; da Hippolyt ihr flucht, braucht sie beinahe Gewalt und er muß das Schwert ziehen, will sie aber doch nicht tödten, verabscheut aber die Waffe, die sie bereits berührt hat und läßt sie im Stich, indem er das Schwert wie Joseph seinen Mantel in der Hand der Buhlerin läßt und entflieht. Darauf wird nun die allerdings bessere Intrike gebaut; die Amme ruft die Athener zu Zeugen, Hippolyt habe seiner Stiefmutter Gewalt anthun wollen und als Zeugniß sein Schwert zurückgelassen. Ein Theil des Chors muß aber nicht überzeugt sein, denn er singt die triumphierende Tugend des jungen Helden, fürchtet aber für ihn, indem er die Bosheit des Weibes durchschaut. Da sieht er von ferne den Theseus aus dem Hades nach Hause kehren. Dieser kehrt trübsinnig aus dem Haus des Todes an's Licht. Er wundert sich, daß sein Haus stumm und wie in Trauer steht; die Amme jammert, die Frau wolle sterben, es sei ein Geheimniß; sie kommt selbst und Theseus inquiriert, worauf sie das Schwert und ihre Verleumdung preisgiebt. In einem Monolog bittet Theseus seinen Vater Neptun, ihm den Fluch wahr zu machen, daß noch heute dieser schlimme Sohn verderbe. Dabei der merkwürdige Vers:

> Selbst wenn er zu den Antipoden flöhe,
> Orbemque nostris pedibus obversam colas.

Nach einer kurzen und sehr nichtssagenden Reflexion des Chors, in der

Natur gehe alles seinen gemeßnen Gang, aber in der moralischen Welt sei immerwährende Verwirrung, kommt bereits Theseus im Gespräch mit einem Boten zurück, welcher die Catastrophe des Hippolytus mit der Weitläuftigkeit eines Protocolls von Legal-Inspeczionen berichtet, worauf der Vater doch um den zerfleischten Sohn Thränen vergießt. Der Chor singt wieder das friedliche Loß des niedern Standes, da stürzt Phädra mit dem Schwert und Theseus hinter ihr auf die Bühne, sie scheint die Leiche vor Augen zu sehen, verzweifelt, gesteht ihre ganze Schuld und die Unschuld des Sohnes, und ersticht sich. Theseus flucht ihr, dann sich selbst als Mörder des Sohnes. Er beräth auch verschiedne Todesarten, die ihn zur Unterwelt zurück brächten, der Chor aber mahnt ihn, vielmehr den Sohn zu bestatten; hier kommt nun ein ganz comisches Motiv, der Vater läßt alle Stücke des Sohns herbeibringen und sucht sie auf der Bühne anatomisch zu ordnen; von Phädra's Leiche ist gar nicht die Rede, mit Theseus Klagen schließt das Stück.

Das römische Stück ist also in der Anlage besser, in der Ausführung abgeschmackt. Racine hat sich allerdings in seiner Anlage die Verbesserungen des Römers zu nutze gemacht; indem er aber den Hippolyt als in ein andres Weib verliebt darstellt, hat er die typische Grundlage des antiken Werks im Character des rauhen Hippolyt ganz fallen lassen, für welche sich freilich das moderne Publicum nicht interessieren konnte.

4. **Oedipus**, nach Sophocles Οιδιπους τυραννος.

Diese vollkommenste griechische Tragödie hat der Römer ihrem äußerlichen Inhalt nach aufgefaßt, aber statt der kunstreichen Entwicklung durch den Dialog hat er wieder unnöthige Nebendinge in die Breite gezogen und den Dialog überall verkürzt. Die Scene ist ebenfalls vor dem thebischen Palast. Kein Prolog.

Ödipus und Jocasta. Jener klagt über die Pest, die die Stadt verwüstet und berichtet das Orakel, das ihn von Haus vertrieben; sein Fluch werde das Unheil der Stadt sein; er will aus dem Lande fliehen; Jocasta ermahnt ihn, seiner Regentenpflicht zu denken. Der Chor setzt dann die Beschreibung der Pest fort, sieht aber jezt Creon von Delphi

zurückkommen. Ödipus, ängstlich der Lösung harrend, fragt diesen, was das Orakel antworte, er will lange nicht mit der Sprache herausrücken, endlich aber nennt er den Orakelspruch, welcher das Ende der Pest verspricht, wenn der Mörder des Laius, hier ein Fremdling, vertrieben sei. Ödipus fragt, warum man ihm nicht nachgeforscht; die Sphinx verhinderte es. Jener verflucht den Mörder. Er fragt nach den Umständen von Laius Tod, die Creon angiebt. Tiresias von seiner Tochter Manto geführt, kommt dazu und veranstaltet ein Opfer, die Tochter beschreibt die unglücklichen Zeichen, welche sich beim Opfer und in den Eingeweiden des Stieres und einer trächtigen Kalbel offenbaren. Hier sehen wir einerseits die römische Ausführung eines Opfers und den noch lebenden Glauben an die Haruspicien, anderseits ist wieder die Anatomie der Thiere mit der schon bekannten technischen Gelehrsamkeit ausgekramt, namentlich in Beschreibuug des Jungen, das die Kalbel im Leibe trägt, das herausgeschnitten sich bewegen will. Ödipus fragt nach dem Sinn der Zeichen, Tiresias sagt, es sei noch nicht alles klar, sie müssen nothwendig den Geist des Laius selbst von den Todten heraufbeschwören, um die Sache aufzuklären; Ödipus befiehlt dem Creon als nächstem nach ihm im Staate, diesem Act officiell beizuwohnen. Jezt singt der Chor ein sehr langes Preisgedicht auf den Bacchus, das hier gar nichts zu schaffen hat, als daß Bacchus eine thebische Localgottheit ist. Nach dieser Pause ist die Beschwörung von statten gegangen. Creon bringt die Meldung an Ödipus, will aber lange nicht herausrücken, bis er bedroht wird. Endlich beginnt er den Bericht episch unnöthig mit Beschreibung des Waldes, wo Tiresias dem Orcus geopfert. Es heißt, die Erde habe sich vor Entsetzen zurückgewendet, um die Schatten ans Licht zu entlassen; ihrer eine Menge steigt auf, endlich auch Laius, wie frisch erschlagen. Dieser spricht es trocken aus, Ödipus habe ihn erschlagen und müsse verbannt werden. Ödipus schaudert, hält sich aber fest für Polybus Sohn und schimpft endlich auf Tiresias und Creon, der ihm das Reich entreißen wolle. Auch hier sagt Creon, er habe es besser als zweiter im Staat und als Privatmann. Doch läßt ihn Ödipus gefangen setzen. Der Chor singt über die alten traurigen Geschicke der thebischen Lande. Dann kommt Ödipus mit Jocasta; er forscht nach den nähern Umständen von Laius Mord; es sei zehn Jahre her, ein Diener wurde mit ermordet; da sagt Ödipus,

ich habe den Mörder; die Erinnerung der That ist in ihm lebendig. In diesem Moment kommt aber ein senex, der ihm den Tod des König Polybus von Corinth meldet und ihn durch die Witwe Merope zur Thronfolge beruft. Da Ödipus vor seiner Mutter sich scheut wegen des Orakels, so sagt ihm der Alte, er sei nicht Merope's Sohn, er selbst habe ihn als Kind aus dem Gebirge gebracht und von einem Hirten bekommen, Ödipus möge aber dem Geheimniß nicht nachforschen, er würde seine königliche Abstammung dadurch einbüßen. Ödipus aber will das Geheimniß ergründen, er giebt den seltsamen Befehl, alle seine Rinder sollen zum Altar, also auf die Bühne hergetrieben werden, damit die Hirten sämmtlich erscheinen, unter denen der alte Phorbas sogleich als der Betreffende erkannt wird; durch Folter geschreckt, gesteht er, das ausgesetzte Kind Ödipus sei Jocasta's gewesen. Ödipus alles durchschauend, verflucht sich. Der Chor preist wieder das niedre Loß und singt vom Uebermuth des Icarus. Da kommt ein nuntius heraus, der Ödipus Catastrophe berichtet; characteristisch ist hier, daß dieser sich nicht mit den Spangen blendet, sondern er reißt mit den Nägeln sich die Augen aus den Augenhöhlen, was wieder ganz chirurgisch genau und über die Maßen ekelhaft specificiert wird. Nach einem kurzen Chorlied über die Unentfliehbarkeit des Schicksals erscheint Ödipus mit blutenden Augenhöhlen und freut sich, das Licht des Tages los zu sein. Der Chor sieht die Jocasta mit einem Dolche wüthend sich nahen, Ödipus schaudert vor der Mutter Stimme; sie fragt sich noch, ob sie sich in den Hals oder die Brust stechen soll, stößt sich dann die Waffe in ihren schuldvollen Unterleib. Ödipus schilt den Apoll mit seinem Orakel einen Lügengott und will einsam von Land zu Land irren, damit Theben von seinen Leiden befreit werde.

Die Fabel macht auch so ihren sichern realistischen Effect, aber das kunstreiche Schauspiel ist wieder in den Opernstyl degradiert. Die Franzosen haben zwei Oedipe, von Corneille und Voltaire. Beide haben Liebesgeschichten eingeschoben, was man eine Profanazion dieses tragischsten Stoffes nennen darf.

5. **Troades die Troerinnen,** nach Euripides *Τρωάδες* und *Ἑκάβη*.

Schlegel hat bei Gelegenheit unsres Dichters die Phantasie ausgeführt, er könne sich eine römische Tragödie denken, die von der griechi-

schen ganz unabhängig und selbständig sich hätte entwickeln können, viel religiöser ihrem Wesen nach u. s. w. Dieses sind schwächliche Theorieen unsrer Romantiker und man kann mit Recht dagegen sagen, wenn eine Nazion tausend Jahre Zeit gehabt hat, etwas zu machen und es gleichwohl nicht gemacht hat, so war es diesem Volke nicht beschieden. Was in so langer Zeit nicht wirklich geworden, war auch nicht möglich. An Ernst und Pathos zur Tragödie hat es den Römern wahrlich nicht gefehlt, wohl aber an dem hiezu ebenso nothwendigen freien Spiel der Geisteskräfte, an der nothwendigen Heiterkeit und an der Beweglichkeit der Dialectik. Darum hatten sie kein Drama; sie griffen alles einseitig mit dem Ernst der Reflexion, des abstracten Denkens an. Was sie aber mit Hilfe griechischer Vorbilder auf diesem Gebiet leisten konnten, das ist wirklich in diesen vorliegenden Stücken geleistet, und diß müssen wir namentlich in dem Stücke anerkennen, mit dem wir uns jezt beschäftigen wollen. Die beiden Stücke des Euripides haben wir unter seine schwächsten dramatischen Concepzionen gerechnet, haben aber zugleich angemerkt, daß darin ein Element sich rege, was bereits an's moderne romantische Schauspiel erinnere, dessen eigenthümliche Kraft der Grieche noch nicht bis zur reinen Kunstform zu entwickeln vermochte. Eben dieses moderne am Stoff hat offenbar auch dieser Römer gefühlt, und ich möchte behaupten, er hat diesen modernen Gehalt der Fabel dißmal noch um einen Schritt weitergeführt. Freilich, war die dramatische Form im Vorbild mangelhaft, so ist sie es auch hier in noch höherem Grade; man muß das Stück rein stückweise betrachten. Die Situazion, das in Trümmer sinkende Troja bildet auch hier den großartigen pathetisch-lyrischen Hintergrund und diese Grundsubstanz spricht der Chor der troischen Weiber als stehen bleibendes Motiv vielfach und zum Theil geschwätzig aus; dazwischen hat der Dichter aber dann die Leiden der einzelnen Frauen von Priamus Hause einzeln ausgeführt, was freilich durchaus keine organische Folge hat und kein Ganzes bildet, einzelnes aber ist von hoher pathetischer Kraft und nicht ohne dramatisches Leben ausgeführt. Wir müssen darum das Stück nach den einzelnen Partieen betrachten.

Die Scene ist wie bei Euripides am Strand des Meers, mit dem brennenden Troja im Hintergrund, zur Seite sieht man das Grabmal Hectors; die Scene ist gefüllt durch eine Gruppe

gefangener Troerinnen. Die Zeit ist unbestimmt auf mehrere Tage vertheilt.

1) Hecuba exponiert, als Bild der gefallenen Größe; der Kampf wird etwas übertrieben als ein Krieg zwischen Asien und Europa dargestellt. Macht auch der Dichter durchaus oft etwas zu gelehrte Anspielungen, so daß man ihn kaum ohne Note lesen kann, so ist doch diese Eröffnung pathetisch schön. Hecuba fordert den Chor auf, in ihren Klaggesang mit einzustimmen, so daß sie abwechselnd singen; diese kürzern Rhythmen sind wie überall sehr wohlklingend. Sie schlagen sich die Brust, streuen sich Asche von Troja auf's Haupt und klagen um Hector und Priamus.

2) Nun tritt der obligate Herold Talthybius zu den Frauen und erzählt, wie unter einem Erdbeben der Boden sich aufgethan, Achills Schatten erschienen sei und laut verlangt habe, eh die Griechen abziehen, müssen sie die ihm verlobte Polyxena auf seinem Grabe schlachten. Diß ist wie die vorige Scene opernhaft ausgeführt.

3) Nun folgt ein Dialog. Agamemnon und Achills Sohn Pyrrhus kommen im Wortwechsel. Pyrrhus fordert mit Heftigkeit das Opfer, indem er alle Heldenthaten seines Vaters herausstreicht. Agamemnon widersetzt sich demselben als einer zu barbarischen Rache des Siegers. Diß Motiv ist nicht in Homers Geist aber für das Zeitalter des Dichters sehr schön ausgeführt, die ganze Scene mit dem reinsten tragischen Pathos und mit wirklich dramatischem Feuer gedichtet; sie ist eines großen Dichters würdig. Die beiden Fürsten kommen bis zu den heftigsten Ausforderungen; wie man aber erwarten sollte, sie fallen sich mit dem Schwerte an, da nimmt die Scene plötzlich eine lächerliche Wendung; denn Agamemnon ruft: Laßt den Seher Calchas vortreten, er entscheide die Sache. Dieser aber leiert in seinem ordinären Orakelton: Die Götter wollen, daß nicht nur Polyxena sondern dazu noch Astyanax sterbe, um der Flotte guten Fahrwind zu schaffen Wir haben also hier ein vortreffliches Fragment aus einer Tragödie, aber ohne alle Consequenz, denn diese Personen kommen gar nicht mehr vor.

4) Nun folgt ein Chorgesang, der mit dem ganzen Stück nicht den mindesten Zusammenhang hat. Er klagt über die Vernichtung des Menschen im Tode, alle Mährchen vom Orcus und Cerberus seien

leeres Geschwätz. Dieses Stück für sich allein betrachtet, ist so rein und schön ausgeführt, daß ich es dem Monolog des Hamlet über den Selbstmord vergleichen möchte und gar nicht unmöglich finde, daß diese Jugendlectüre des Engländers auf ihn dabei eingewirkt hat. Es ist aber der Razionalismus römischer Weltweisheit, die mit der homerischen Fabel in einem ganz lächerlichen Widerspruch steht.

5) Diesem folgt die dramatische Hauptscene des Stücks, die man studieren muß, um zu begreifen, wie die Dichter der modernen Bühnen allerdings bei dem jezt verachteten Seneca mit Nutzen in die Schule gehen konnten. Diß ist ein ganz neues Stück, in welchem Andromache und Ulyß die Hauptrollen spielen, der junge Astyanax ist stumme Person, denn er spricht nur einmal ein paar Worte; Nebenpersonen sind ein troischer Greis, der der Andromache zur Seite ist, und ein Gefolge von Kriegern des Ulyß. Andromache kommt mit dem Sohn und dem Alten, redet zuerst den Chor, dann ihr Kind an; sie erzält dem Greis, wie ihr Hector im Traum erschienen sei, der ihr geboten, den Sohn vor den Griechen zu verbergen, um ihn zu retten. Die folgenden Klagen sind im besten Styl des romantischen Schauspiels. Jezt fällt ihr das Grabmal des Hector in's Auge, dahin beschließt sie ihn zu bergen, schaudert aber wieder vor dem Gedanken. Der Greis bestärkt sie in dem Plane, sie soll den Knaben als gestorben beklagen. Der Knabe streubt sich erst, steigt aber doch in's Grab und der Greis scheint es mit dem Stein zu verschließen, warnt hierauf Andromache zu fliehen, weil Ulyß nahe, und scheint abzugehen, denn er spricht nicht wieder, Andromache aber scheint unentschlossen, während Ulyß mit seinen Kriegern auftritt und ihr entschuldigend naht, die Griechen haben ihm aufgetragen, Astyanax zum Tode abzuholen. Sie fragt, ob Calchas ihn verlangt, und er führt im modernen Styl aus, nicht das Orakel, die Situazion verlange dieses Opfer. Nun intrikiert Andromache, indem sie jammert, wie sie in der eroberten Stadt den Sohn verloren habe. Ulyß durchschaut die List und fragt bestimmt: Wo ist dein Sohn? Wo Hector ist, erwiedert sie doppelsinnig. Er droht mit Tortur, sie ist bereit, zu sterben. Die Mutterliebe spricht sich energisch und rührend aus. Sie spricht jezt mit Bestimmtheit von des Sohnes Tod; sie beschwört es, so wahr der Sohn den Tag nicht schaut und im Grabe ruht. Jezt kommt eine merkwürdige Partie; Ulyß beräth mit

sich beiseite und zwar ganz im Conversazionston der neuen Comödie wie der intrikierende Sclav, was wie man leicht sieht, auf dem antiken Theater ein ganz neues Motiv und im vollen Sinn romantisch für die Tragödie heißen muß. Er macht sich einen Plan, aus dem unwillkürlich sich verrathenden Muttergefühl dem Geheimniß auf die Spur zu kommen und diese Partie ist unleugbar mit großer psychologischer Kunst ausgeführt. Er tritt zu Andromache und wünscht ihr Glück zum Tod des Sohnes, denn ihm sei das härtere Schicksal bestimmt gewesen, von dem einzigen in Troja noch stehenden Thurm herabgestürzt zu werden. Da schaudert Andromache und Ulyß beobachtet sie scharf, ob sie Furcht verrathe. Nun wendet er sich zum Gefolge und ruft: Bringt nur den lezten Rest dieser Familie herbei, den seine Mutter verborgen; so, wir haben ihn; da wendet sich Andromache ängstlich um und er durchschaut sie. Sie faßt sich aber wieder und leugnet auf's neue. Hier nimmt aber die Scene leider wieder eine schiefe Wendung. Ulyß bricht nämlich plötzlich los: Calchas habe noch ein weiteres Orakel gesprochen; Hector's Grab müsse zerstört und seine Asche in's Meer gestreut werden. Damit ist natürlich jede Hoffnung der Unglücklichen abgeschnitten und das allerschlimmste ist, Andromache stellt sich jezt das seltsame Dilemma, ob sie den Sohn retten oder die geliebte Asche des Gemahls preis geben soll, was hier durchaus keinen Sinn hat, denn durch die Zerstörung des Grabmals muß ja der Sohn erkannt oder verschüttet sein. Hier hat also, so schön auch noch die Ausführung bleibt, das Gedicht einen logischen Fehler, der einem Griechen nicht leicht passieren würde. Umsonst beruft sich Andromache auf die Loskaufung der Leiche Hector's von Achill. Sie flucht ihnen, die jezt auch noch die Gräber berauben wollen. Endlich stellt sie sich verzweifelt persönlich den Soldaten entgegen, um sie vom Grabmal abzuhalten, ruft den Geist Hectors zu Hilfe; aber das Grabmal sinkt schon in Trümmer, da stürzt sie dem Ulyß zu Füßen, gesteht, ihr Sohn lebe und glaubt ihn durch Bitten zu erweichen; die Stelle ist wundervoll ausgeführt; er verlangt den Knaben und sie holt ihn heraus. dann hält sie in des Knaben Namen eine rührende Rede vor Ulyß und fällt mit ihm zu seinen Füßen. Die kurzathmigen Verse erinnern schlagend an die Diczion der Edda oder des angelsächsischen Beowulf. Ulysses ist zwar gerührt, beruft sich aber auf Calchas Spruch. Da

fährt Andromache in der Wuth des Zorns in das stürmende Pathos und beschimpft Ulyß. Dann bittet sie, den Sohn noch einmal zu umarmen und Ulyß wird abermals gerührt, was überflüssig scheint. Wie aber die Mutter dem Knaben die Augen verbinden will, hat das Kind die zwei Worte zu sagen: Miserere mater. Ich schließe hieraus, daß diß Stück für die Aufführung geschrieben und von einem wirklichen Kind gespielt wurde. Auch wird man sich einiger Parallelstellen aus Schillers Tell erinnern. Noch eine heftige Abschiedsrede und der Sohn wird ihr entrissen, sie scheint sprachlos am Boden liegen zu bleiben. Diese ganze Partie ist mit dem höchsten Feuer des historischen romantischen Schauspiels ausgeführt; sie ist nur zu lang, d. h. die Motive sind nicht wirksam genug vertheilt und ausgespart, daher kommt der Poet repetierend in dieselben Motive zurück, was den Eindruck schwächt; aber aus solchen Partieen haben zuverlässig sämmtliche moderne Tragiker ihr Pathos studieren können, und waren sie nicht gelehrt genug, davon zu profitieren, so bleibt gleichwohl diß Monument so alt, daß sie es nur zum zweitenmal erfinden konnten. Diese ganze lange Scene müssen wir also als ein kleines Drama für sich betrachten.

6) Nun folgt ein sehr gelehrter Klaggesang der troischen Frauen, welche die griechische Geographie explicieren unter der Figur, an welchen Ort wohl jede von ihnen möchte hingeschleppt werden.

7) Nun kommt die Tragödie der Polyrena, aber etwas seltsam als eine Intrike der Helena exponiert, welche bei Polyrena gleichsam die Kupplerin abgiebt, um sie dem Sohn des Achill Pyrrhus zuzuführen. Da fährt die von früher noch am Boden liegende Andromache auf und schimpft auf Helena. Diese klagt jezt: Ihr weint, wo alles weint, ich unter den Griechen muß um den Feind meines Volks, um Paris weinen und das ist schmerzhafter. Diese Situazion hat Schiller in der Jungfrau von Orleans schöner ausgeführt. Die zürnende Andromache beargwohnt Helena's angebliche Werbung und diese gesteht jezt offen, Polyrena sei zum Tode bestimmt. Diese äußert jezt Freude, welche Andromache beschreibt, aber die alte Hecuba fällt darüber in Ohnmacht; sie erholt sich wieder, sagt, Achill morde ihr todt noch die Kinder; da sie von Helena hört, sie sei dem Ulyß zugetheilt, verflucht sie diesen und schließlich redet sie noch den (übrigens nicht anwesenden) Pyrrhus an, auch sie zu ermorden; hier bricht die Scene ohne Schluß ab.

8) Der Chor singt wieder ein nicht streng zusammenhängendes Trauerlied.

9) Nun sind die beiden Tragödien geschlossen und ein nuntius meldet den Frauen den Tod des Astyanax und der Polyrena, was in epischer Breite erzählt wird, aber nicht ohne plastische Lebendigkeit. Lächerlich ist aber, daß das Kind Astyanax, das vorhin sich in der Mutter Schooß flüchtete, jezt einen Heldentod sterben soll. Ebenso heldenmüthig stirbt dann Polyrena, so daß bei beiden Hinrichtungen das griechische Publicum weint; nachdem Andromache noch einmal geflucht und Hecuba geklagt hat, daß sie alles überleben müsse, treibt der Herold Talthybius die Frauen auf die griechischen Schiffe.

Diß Stück ist ein Cento wie der plautinische Stichus, aber eben darum für uns viel wichtiger als die andern Seneca-Tragödien. Während der Versifex dort griechische Stücke arrangierte, hat er hier, wie es scheint, aus verschiednen vorhandnen und auf der Bühne berühmt gewordenen frühern römischen Nachahmungen der griechischen Tragödie die wirksamsten Scenen aneinander gereiht und wie es scheint, eigne Chorgesänge dazwischen gestellt, die das Ganze nothdürftig zusammenhalten sollen. Die Nummern 3, 5 und zum Theil 7 enthalten sehr schöne dramatische Motive und völlig erhaltene Scenen. Unter den Chören ist Nummer 4 bedeutend. Jene dramatischen Scenen aber sind so disjecta membra poetae; die Römer scheint es, konnten keine ganze Tragödie concipieren, doch aber eine vortreffliche Scene auch dramatisch durchführen; es sind Motive benuzt, die in ihrer Tiefe selbst das psychologische Pathos des Euripides übertreffen; sie sind durchaus sentimental wie Virgil's Pathos, bilden aber eben darum den naturgemäßen Uebergang von der antiken Tragödie zur modernen; wir können darum im strengsten Sinne nicht sagen, die Römer haben in der Tragödie gar keinen Schritt vorwerts und über die Griechen hinaus gethan. Es fragt sich nun, wer hat diese tragischen Scenen zuerst concipiert? Griechisch sind sie nicht, denn es sind Reflexionen darin, die nicht der griechischen Tragödie, erst der neuern Comödie angehören und dazumal hatten die Griechen keine namhaften Tragiker mehr. Nach allen Zeugnissen der Römer, z. B. des Horaz gab es aber mehrere berühmte römische Tragiker und unter ihnen wird ein Lucius Attius gepriesen, Horaz giebt ihm das Prädikat des Erhabnen

(altus). Es werden von ihm und andern verschiedne Stücke Troades und Hecuba genannt. Hat aber einmal unser Compilator sein Werk mit fremden Lappen aufgestutzt, so ist nicht zu glauben, daß er das beste, was er erreichen konnte, werde beiseite gelassen haben und wir kommen somit zu einer Wahrscheinlichkeit der Vermuthung, es seien uns in diesen Scenen Fragmente des altrömischen Tragikers Lucius Attius erhalten; da wir von ihm noch andre ziemlich große tragische Bruchstücke besitzen, so ließe sich diß villeicht auch aus der Diczion bestätigen, welche genaue Vergleichung ich andern empfehlen will.

6. **Medea**, nach Euripides *Μήδεια*.

Auch diesen Stoff haben mehrere Römer behandelt, namentlich Ovid; dann hat ihn unser Poet nach seiner bekannten Manier in eine Art Opernform gebracht. Es ist nur eine einzige stehende Situazion; Medea ist vom ersten Moment wüthend vor Eifersucht und bleibt so bis sie am Schluß davonfährt. Die Scene ist wie bei Euripides vor dem Königspalast in Corinth; die Einheit der Zeit dagegen ist in diesem Stück sogar in der Fabel angedeutet, indem der König Creon der flehenden Medea einen Tag gewährt, um ihre Rache auszubrüten. Man könnte das boshafter Weise als eine Satire auf die französische Tragödie betrachten. Es sind nur drei Charactere auf der Bühne, Medea, Jason und Creon, dazu eine Amme und ein Bote, und der Chor corinthischer Männer und Frauen. Die Zauberin Medea eröffnet das Stück mit einem Racheruf der Eifersucht, die Rivalin verfluchend, an ihre frühern Verbrechen denkend, die sie übertreffen will. Dann singt ein Chor wahrscheinlich corinthischer Mädchen ein Epithalamium für Jason und Creusa. Dann tritt darüber neu in Wuth Medea wieder vor, sie hat gehört, sie soll aus dem Lande gejagt werden und flucht ihrem Verführer. Die Amme tritt zu ihr und warnt sie. Ein lebhafter Dialog folgt, worin Medea's Stolz und Uebermuth sich kund thun. Da bemerkt diese: Von wessen Hand hat die Thüre gekracht? was uns an den Comödienstyl erinnert, und es erscheint der König Creon mit seinen Reisigen und kündigt ihr Verbannung an, mit allen Bitten schlägt sie nur die Frist eines Tages heraus. Darauf singt der Chor ein wenig hergehöriges Lied über die Kühnheit des

ersten Schiffers, was durch die Argonauten veranlaßt wird, an dessen Schluß die merkwürdige Aeußerung steht, nach und nach werde die Schiffart alle Länder verbinden, so daß der Indier aus dem Araxes, und der Perser aus der Elbe und dem Rhein trinken werden. Dann kommt die Amme wieder, die Medeens Wuth zu beschwichtigen sucht. Darauf kommt die Hauptscene zwischen Medea und Jason für den Abschied. Wie sie als lezte Gunst sich die beiden Kinder ausbittet und er sie verweigert, fällt Medea in die pathetischen Worte aus:

Sic natos amat?
Bene est. Tenetur. Vulneri patuit locus.

Dann sagt sie zur Amme, sie müsse ein Opfer bereiten, das ihrer Rache diene. Dann singt der Chor, dißmal in einer Art Strophenform, und fürchtet Medeens Leidenschaft. Die Amme beschreibt, wie sie sich zu einer Art Hechsensabbath anschickt, wie es auch bei Horaz beschrieben wird, und wo bereits die bekannten Ingredienzen, Vogelblut, das Herz vom Käuzchen und die Eingeweide der Fledermaus und dergleichen nicht fehlen, wie es nachher Medea weiter ausführt in ihrer Beschwörung der Hecate. Sie verwundet sich den Arm, um blutdürstig zu werden. Dann sagt sie zur Amme: Der Zauber ist vollbracht; hole mir meine Kinder herbei, ich will sie an die Braut mit Geschenken senden; die Kinder kommen; Medea hat in der Zauberscene ein Kleid und Kopfschmuck verzaubert und vergiftet, welche nun die Kinder als Brautgeschenk überbringen sollen. Nach einem kurzen Zwischenchor ist das Unglück schon geschehen und ein Bote meldet ganz einfach, Braut, König und Palast, alles zusammen sei vom Feuer verzehrt worden. Nun räth die Amme Medeen zur Flucht; sie aber kämpft eine Weile mit der Mutterliebe, beschließt dann den Kindermord. Da hört sie Jason mit den Reisigen nahen und eilt mit der Amme und den Kindern in den Palast; wie jene auftreten, erscheint sie auf dem flachen Dach des Hauses mit den Kindern, Jason befiehlt den Soldaten, das Haus anzugreifen, da tödtet sie ein Kind und wirft es dem Jason vor die Füße; er bittet für das zweite, sie tödtet es auch und wünscht sich ihrer mehrere zu diesem Zweck, wozu sie die schicklicherweise nicht übersetzbaren Verse fügt:

In matre si quod pignus etiamnum latet
Scrutabor ense viscera et ferro extraham.

Hier erkennen wir wieder unsern alten Anatomicus. Jezt erscheint die Zauberin auf ihrem Wagen, von zwei Drachen gezogen und entflieht durch die Luft, während Jason ihr nachruft:

Per alta vade spatia sublimi aetheris,
Testare nullos esse, qua veheris, deos.

Diß Stück hat reiches rhetorisches Pathos, stellenweise sogar einen lebendigen Dialog, aber gleichwohl ist das Ganze nur auf einen Operneffect berechnet und die Catastrophe ist, gegen Horazens ausdrückliche Warnung, man dürfe Medea nicht auf der Bühne die Kinder morden lassen, von barbarischem Effect.

7. **Agamemnon** nach Äschylus Ἀγαμεμνων.

Der Dichter ist im Allgemeinen seinem äschyleischen Vorbild ziemlich genau gefolgt, was um so leichter, da dieses selbst schon einen durchaus opernartigen Character hat; die späte Zeit ging auf den Anfang zurück. Modern aber ist, daß der Prolog durch den Geist des Thyestes, Ägisth's Vater gesprochen wird. Die Scene ist nicht in Argos sondern dem nahegelegenen Mycene. Thyest verkündet Ägisth's Mord als alte Familienrache an Atreus Sohn. Dann singt ein Chor von Argiverinnen über die Unbeständigkeit des Glücks, die Gefahr der Größe und das Glück der Niedrigkeit, wie gewöhnlich. Dann erscheint Clytämnestra und die Amme. Jene hat den Mord bei sich unwiderruflich beschlossen, die Amme spricht leere Sentenzen dagegen. Dann tritt Ägisth dazu, und die auf's neue zaghafte Gattin wird jezt durch den Verführer neu zur That aufgestachelt, namentlich durch Eifersucht auf Cassandra. Der Chor singt den Göttern Dank für den Sieg über Troja und die Rückkehr des Heers, sieht aber bald den Boten Eurybates nahen, der der Clytämnestra und dem Chor berichtet, aber neben dem Sieg die traurige Rückfart, wo durch den Sturm die meisten Schiffe zu Grund gegangen; dieser Sturm ist mit endloser epischer Breite geschildert und fällt aus dem dramatischen Interesse. Clytämnestra läßt jezt den festlichen Empfang anordnen, sieht aber Cassandra an der Spitze der troischen Gefangenen ankommen. Dieser Chor bringt die alten Klagen über Troja's Fall, die Cassandra überbieten will. Vor dem Palast angekommen, ergreift die Priesterin eine prophetische

Wuth; sie sieht im Geiste die Furien der Unterwelt das Haus in Besitz nehmen und fällt endlich erschöpft auf den Boden nieder. So sind wir mit Vorbereitungen fast 800 Verse weit gekommen und es bleiben nur 200 übrig für die Handlung selbst. Agamemnon kommt mit Clytämnestra an und trifft auf die noch daliegende Cassandra, er fragt sie, warum sie die Feier nicht erhebe, sie deutet alles in Trauer und Unheil um, der Dialog ist hier lebendig, aber bis zur witzigen Schärfe des Epigramms und der rhetorischen Antithese gesteigert. Sie gehen hinein und der Chor der Argiverinnen singt ein ganz überflüssiges Loblied auf den Hercules, dessen einziges Motiv ist, daß dieser früher einmal Troja erobert habe. Cassandra erhebt sich auf's neue und sieht somnambulisch von außen all das Unheil, das innen im Hause vorgeht, sie beschreibt den Hergang von Agamemnon's Mord, wie bei Äschylus. Von hier an aber verläßt der Dichter sein Vorbild und fällt in den Styl des historischen Schauspiels, denn ganz unangekündigt tritt auf einmal Electra aus dem Hause, die in ihrem Kleid den jungen Orestes birgt, um ihn den Mördern drinnen zu entreißen, und ganz gelegen kommt fast zur selben Zeit in einem Wagen gefahren von außen der König Strophius von Phocis, der seinen Freund Agamemnon beglückwünschen wollte und nur da ist, um von Electra das Kind Orestes in Empfang zu nehmen und mit ihm in seinem Wagen wieder wegzukutschieren. Das erinnert nun völlig an die ausgesetzten Kinder der neuen Comödie, die ebenfalls von Hand zu Hand gehen und hat mit der alten Tragödie keine Faser gemein. Electra sieht ihnen nach und versteckt sich hinter die Priesterbinden der Cassandra, die einen Altar umklammert hat, während der Palast sich öffnet und Clytämnestra mit Ägisth heraustritt. Nun folgt in lebhaftem Dialog eine Schimpfscene zwischen Mutter und Tochter, die Orests Rettung verkündet, und der Schluß ist, daß Ägisth die Electra in einen Kerker werfen und Clytämnestra die Cassandra niederstoßen läßt, welche mit der Drohung fällt: Auch dein harrt die Rache.

Diß Stück ist den erstgenannten ziemlich ähnlich, doch etwas idealischer gehalten und ohne die anatomischen Ekligkeiten nur an epischer Breite leidend.

8. Hercules Oetaeus, Hercules auf dem Öta, nach Sophocles Τραχινιαι.

Jezt kommen wir an das zweite bedeutende Stück unsrer Sammlung, doch in andrem Sinn als die Troades; es hat schon äußerlich gegen 2000 Verse, die ungefähr doppelte Zahl der übrigen, was eine sorgfältigere Ausführung vermuthen läßt. Während uns die Troades durch Reste des Alterthums interessant sind, tritt uns vielmehr ein wesentlich modernes Element hier entgegen. Ich habe schon beim sophocleischen Stück darauf hingewiesen, daß der Dichter den Heracles als das Ideal der Mannhaftigkeit, als den vollkommensten Menschen, der aber eben darum zugleich ein Gott ist, hinzustellen sich vorgesetzt hat, wie es ihm der griechische Mythus an die Hand gab. Dieser tiefsinnige Stoff hatte sich aber im Verlauf der Jahrhunderte inzwischen weiter entwickelt. Man hat übrigens diesem Stücke von jeher den Fehler einer bombastischen leeren Declamazion vorgeworfen und es ist nicht zu leugnen, daß es denselben in einem hohen Grade besitzt. Was den Gang der Handlung betrifft, so hat sich der Dichter äußerlich ziemlich genau an Sophocles angeschlossen, wie sich aus der Erzählung des Verlaufes ergeben wird.

Der Schauplatz ist auch hier vor dem Königspalast der Stadt Trachis am Fuß des Berges Öta, nahe dem Engpaß von Thermopylä, welchem gegenüber das kenäische Vorgebirge der Insel Euböa liegt. Daß der erste Act auf diesem spiele, wie unsere Herausgeber sagen, widerspräche der sonstigen Einheit des Orts dieser Stücke und scheint mir aus den Worten des Textes nicht nothwendig zu folgen. Beide Orte liegen sich nahe genug, um für die Scene als gegenwärtig und in der Anschauung liegend gelten zu können. Die Zeit einige Tage.

In einem langen Monolog exponiert Hercules und zählt alle seine Großthaten ruhmredig auf, um seinem Vater Jupiter darzuthun, er hätte jezt verdient, in den Himmel und unter die Götter aufgenommen zu werden. Er sagt namentlich, er habe die Erde von allen Ungeheuern und wilden Thieren gesäubert und für die Menschen zugerichtet, während dieselben als Sternbilder an den Himmel versezt worden seien und dort den Göttern bange machen können. Selbst Juno müsse ihn des Himmels würdig heißen. Dann sendet er seinen

Diener Lichas mit den gefangenen Frauen von Öchalia, das er bezwungen, zu seiner Gattin und bereitet sich zu einem Opfer. Nun tritt der Chor dieser Gefangenen auf, die Königstochter Jole an der Spitze. Der Chor klagt über den Untergang ihrer Vaterstadt, ihre Gefangenschaft und die Stärke und Grausamkeit des Hercules. Jole klagt besonders, daß ihre Schönheit und ihre Hand, nach der Hercules umsonst gestrebt, ihrem Vater und jungen Bruder das Leben gekostet. Der Chor ermahnt sie, sich in ihr Schicksal zu ergeben und geht dann mit ihr ab. Jole und dieser Chor der Gefangenen kommen später nicht mehr vor, sind also nach der Kunstsprache protatische Figuren und bilden das Vorspiel des Stücks. Jezt tritt die Amme der Dejanira aus dem Palast. Sie sagt, seit dieses Kebsweib Jole in der Stadt angelangt, sei ihre Gebieterin wüthend vor Eifersucht; es heißt auch gleich darauf, wie in der Comödie, die Thüre hat geknarrt und Dejanira tritt aus dem Palaste heraus. Sie will die Rolle der Stiefmutter Juno übernehmen, um Hercules zu verderben, die Amme kann sie nicht beschwichtigen; auch hier hat die Eifersucht die häßliche anatomische Bemerkung produciert, sie wolle ihrer Rivalin die Frucht des Gatten aus dem Leibe reißen. Um ihr zu beweisen, die Liebe zu Jole werde bald verfliegen, braucht die Amme das seltsame Heilmittel, der Wüthenden alle schon verlaßnen Geliebten des Hercules herzuzählen. Diese Scene ist unglaublich in die Länge gezogen und die langen Declamazionen werden nur selten durch einen epigrammatisch zugespitzten Dialog unterbrochen. Da alle Abmahnungen nichts verfangen, so giebt sich endlich die Amme als eine alte geübte Zauberin zu erkennen, was einigermaßen dadurch motiviert ist, daß wir uns auf der Grenze Thessaliens befinden, wo die Zauberei einheimisch ist. Sie will Hercules Liebe durch Zaubermittel zurückführen. Dejanira glaubt nicht, daß diese Dinge auf den unbändigen Hercules wirken, aber sie hat einen andern Plan. Nun kommt das bekannte Motiv mit dem Blute des Centauren Nessus, was weitläuftig ausgeführt wird. Die Amme wird hineingeschickt, um ein Gewand mit dem Blute zu bestreichen; indessen betet Dejanira zum Liebesgott; die Amme bringt das Kleid und das Gift, das Dejanira selbst darüber gießt, und gelegen kommt auch der Diener Lichas aber nur als stumme Person herbei, dem alsbald das Kleid übergeben wird für Hercules, er möge es bei seinem

bevorstehenden Opfer anziehen; dann ruft Dejanira noch die ätolischen Jungfrauen von Calydon herbei, die in ihrem Gefolge sind, und diese bilden nun den eigentlichen Chor des Stücks. Sie singen, als treue Dienerinnen ihrer Herrin, die gewöhnlichen Gemeinplätze über die Gefahren der Großen dieser Welt, die sie freilich nicht vom Standpunct des kleinen Trachis, sondern von dem des weltherschenden Rom aus betrachten, im Gegensatz gegen das unbeneidet glückliche Loß der niedrig gestellten. Endlich aber sehen sie Dejanira schreckenbleich aus dem Palast stürzen. Nun erzählt sie das Motiv, wie ein Rest des Gifts, im Sonnenstral auf ihr Gewand gefallen, dieses verzehrte, gleich der Schießbaumwolle, wie bei Sophocles nur breiter ausgeführt. Dann kommt ihr Sohn Hyllus und erzählt das Unglück; zu diesem Zweck beschreibt er wieder ganz nutzlos die Lage der Insel Euböa und alles was nicht zur Sache gehört; dann die Wuth, die den Hercules beim Opfern ergriffen, wo er seinen Diener Lichas ermordet. Der vom Gift verzehrte wird im Schiff hergebracht; da stellt Dejanira eine weitläuftige Untersuchung an, auf welche Weise sie am schicklichsten aus der Welt gelangen könnte; dann ein nutzloser Dialog mit der Amme, die sie vom Selbstmord zurückhalten will; dann wieder eine Declamazion über die Unterwelt, die sie im Geiste sieht; auf ein bittendes Wort des Hyllus will sie von diesem getödtet sein, fällt in die vorigen Declamazionen zurück und stürzt am Ende von der Bühne. Hyllus folgt ihr. Jetzt singt der Chor ganz außer der Handlung die Geschichte des Orpheus, um den Satz aussprechen zu können: Alles irdische ist sterblich; das Thema nimmt am Schluß eine moderne römische Wendung: Die Welt selbst muß einmal sterben, die Sonne und der Himmel werden fallen und das Universum im Fall nach sich ziehen. Der Tod und das Chaos werden endlich auch alle Götter vernichten; diß erinnert bereits an die germanischen Sagen von der Götterdemmerung und dem Weltuntergang, wie sie in der Edda erzählt werden. Dann nimmt der Dichter aber einen speculativen Ansatz, indem er beifügt, am Schlusse wird der Tod selbst seine Gesetze auf sich anwenden, d. h. selbst sterben, was man eine philosophische Definizion der Ewigkeit nennen könnte. Aber von dieser Begriffssphäre fällt er sogleich wieder in die lächerlichste Form der Vorstellung zurück, indem er fortfährt: Wenn aber die Welt vernichtet ist, an welchem Ort wird sie aufgehoben

werden? Wer wird der Erbe dieses Schicksals sein? Wohin gerathen dann die Götter? Wird für die drei Reiche, Meer, Himmel und Unterwelt, ein einziger die Herrschaft davon tragen? Hier sehen wir deutlich, worauf der Dichter lossteuert. Er wird aber noch einmal durch seine Fabel unterbrochen; denn der Chor hört den Lerm der Ankunft des Hercules. Er wird hereingetragen und klagt vor dem Chor seine Leiden, klagt die Götter an und kramt abermals seine Heldenthaten aus; dann kommt wieder eine physiologische Partie, wo er von den Qualen der Leber, der Lunge u. s. w. gelehrt discurriert. Es ist von hier an der Hauptaccent darauf gelegt, daß die Welt in ihm einen Gott sterben sehen müsse. Er stellt Betrachtungen an über seine doppelte Natur als Sohn Jupiters und Sohn des sterblichen Amphitryon. Bei Sophocles haben wir Hercules von der Bühne nach dem Öta tragen sehen, wo er verbrannt sein will. Unser Poet hat aber hier ganz fremdartige Motive und unvorbereitete Figuren hereingeschoben; denn hier erscheint Hercules Mutter Alcmene, die Mutter des sterbenden Gottes, die ihn in ihre Arme schließt. Dann kommt Hyllus aus dem Hause und berichtet, wie Dejanira für ihren Irrthum sich selbst bestraft und umgebracht habe. Nun kommt aber wieder etwas andres, denn ohne angekündigt zu sein, redet Hercules seinen Jugendfreund Philoctet an; dieser und Hyllus sollen ihn auf den Berg Öta tragen, um ihn dort zu verbrennen. Auch soll dieser wie bei Sophocles nachher die gefangene Jole heirathen. Er tröstet noch die Mutter mit der Aussicht, sie werde für die erste der griechischen Weiber gelten. Während Hercules fortgetragen wird und Alcmene mit abgeht, singt der Chor, beim Tode des Hercules möge die Sonne sich verfinstern, um aller Welt das Ereigniß kund zu thun. Den andern gleich liegt er todt, den die Erde als des Donnerers gleichen geboren. Der die Unterwelt schon einmal bezwungen, ist zu ihr zurückgekehrt; aber er wird den Todtenrichtern beigezählt werden. Da hört man den Himmel vom Donner wiederhallen und Philoctet tritt mit Hercules Bogen und Pfeilen auf, die der Gott ihm vermacht hat. Von der Amme befragt, erzählt er seinen Tod. Hercules, der jedem Uebel im Leben Stand gehalten, habe durch seinen Heldentod in den Flammen auch diß Element sich unterworfen. Hercules betet noch auf dem Scheiterhaufen zu Jupiter, worin die Aeußerung: Wenn du mir

den Himmel verweigerst, so wird er dir selbst einst mit Gewalt entrissen werden. Er spricht sterbend der Mutter und den Freunden Muth ein. Jezt sieht man Alcmene mit einer Urne kommen, in die sie Hercules Asche gesammelt hat. Ihre Klage beginnt: Fürchtet, ihr Götter, das Schicksal! Aber wer wird mich jezt vor seinen Feinden schützen? Und soll mein Sohn bei den Schatten vergessen sein? Da schwebt der verklärte Hercules auf einer Wolke vom Himmel und verkündigt der Mutter seine Aufnahme unter die Götter; für seine Verdienste ist er ein Unsterblicher. Alcmene ruft freudig: Du hast jezt wirklich den Tod und seine Schrecken überwunden. Hercules erklärt, nur das irdische Theil seiner von der Mutter sei verbrannt, sein Vatertheil lebe ewig im Himmel. Darum bedürfe es keiner Klagen, auch sie werde bald in einem Wagen gen Himmel fahren. Sie sieht ihn zurück fliegen und betet ihn als Gottheit an. Der Chor beschließt, die wahre Tugend sterbe nicht, der Muth besiege den Tod und auf die körperliche Auflösung folge der geistige Ruhm. Der neue Gott werde sie noch kräftiger als sein Vater schützen.

Stellen wir das Stück noch einmal seinem Vorbild bei Sophocles gegenüber, so erkennt man leicht, alle dramatischen Motive des Griechen, die sich hauptsächlich um Jole und Lichas drehen sind hier völlig beiseite geschoben, lyrische und epische Partieen und Declamazionen sind an die Stelle getreten, in der Weise unsres Operndichters, aber der Haupteffect ist auf die Catastrophe hinausgeschoben, welche weit über die Anlage bei Sophocles hinausgeht. Der Opfertod eines Gottes und seine Verklärung sind der Grundgedanke. Wir wissen, daß schon im Cultus des Adonis und andrer orientalischer Gottheiten das Motiv des gestorbnen Gottes vorkam; diese Culte breiteten sich auch im spätern Rom immer gewaltiger aus, der Glauben an die griechischen Götter ging seiner Auflösung entgegen, die Welt verlangte ein neues Licht, und es ist mir durchaus nicht zweifelhaft, die dunkeln Nachrichten, die sich über den Inhalt der christlichen Lehre in der Form des Mythus bei den Römern um diese Zeit Bahn brachen, haben den entscheidenden Einfluß auf die Ausführung in dieser Tragödie gewonnen. Es ist der Inhalt der Christussage, wie sie bis dahin zu den Römern gedrungen war und den Mythus ihres Hercules nach und nach in sich absorbierte. Es ist die Höllenfart, der Tod, die

Auferstehung, die Himmelfart und Apotheose eines Gott gewordenen Menschen.

9. Phoenissae, die Phönicierinnen, auch insgemein **Thebais** die **Thebaide** genannt, ein Bruchstück nach Sophocles *Οἰδιπους ἐπι Κολωνῳ* und Euripides *Φοινισσαι.*

Von dieser zweiten Hälfte des Ödipus-Trauerspiels sind uns aus der Feder des Römers nur einzelne abgerißne Bruchstücke übrig geblieben, und zwar ohne alle Chöre, obgleich das Stück von dem Chor seinen Titel hat wie bei Euripides. Das erste dieser Bruchstücke, mit dem das Stück sich eröffnet, ist ein Dialog zwischen Ödipus und seiner ihn geleitenden Tochter Antigone; wir befinden uns auf der Ebene außerhalb Theben und das im Stück Ödipus geschehene wird vorausgesetzt; Ödipus hat sich geblendet und ist geflohen, während der eine seiner Söhne den andern zu belagern und die Stadt zu erobern kommt. Nur ist hier wie bei Euripides der im ersten Ödipusstück geschehene Selbstmord der Jocasta zurückgenommen, Jocasta lebt noch und das Stück ist also keine reine Fortsetzung. In dieser langen Scene nun sind die Motive des Ödipeischen Unglücks und seine Klagen, die nur hie und da durch wirkungslose Trostesworte der Tochter unterbrochen werden, mit Kunst zusammengestellt, aber mit überfließender Rhetorik in die Breite gezogen, so daß es oft in die selben Motive zurückkehrt und so widrige Wiederholungen sich ergeben. Einige merkwürdige Stellen sind, wo der Alte auf genannte Bergspitzen geführt sein will um sich von da in den Abgrund stürzen zu können, welches Motiv sich bei Shakspeare's Gloster im Lear wieder findet, und dann wo Ödipus wünscht er hätte von den Augen aus sich noch weiter bis in's Hirn hinein mit dem Eisen bohren sollen, wo uns wieder das anatomische Detail ekelhaft klar gemacht wird. Nachdem Antigone den Vater ermahnt hat, er soll sich am Leben erhalten um seine Söhne versöhnen zu können, und er sich für dazu unfähig erklärt hat, bricht das erste Bruchstück ab und wir finden im zweiten einen Boten aus der Stadt vor ihnen stehen, der dem Alten dieselbe Bitte thut. Er sagt aber, er sei nicht geschaffen Frieden zu stiften, flucht den Söhnen auf's neue und sagt er wolle sich im benachbarten Wald verbergen und sich

nur der Unthaten freuen die sich bereiten. Hier bricht es wieder ab, Ödipus geht und erscheint nicht wieder. Im dritten Fragment steht der Bote vor Jocasta und Antigone. Die Mutter wird von beiden aufgefordert, dem Bruderkampf in den Weg zu treten und sie eilt in diesem Sinn von der Bühne; dann beschreibt der Bote von einer erhöhten Stelle aus die Schnelligkeit mit der die Fürstin hinunterstürzt und die beiden Heere durch ihre Dazwischenkunft am Kampf hindert; diese Stelle ist merkwürdig, weil sie an mehrere Partieen unsrer Jungfrau von Orleans erinnert. Nun sehen wir im vierten und lezten Fragment, wie Jocasta die beiden Söhne Polynices und Eteocles wirklich zusammen auf die Bühne bringt, um sie zu versöhnen; diese Scene ist aus Euripides und unsrer Braut von Messina bekannt genug; die Motive sind schön aber die Reden der Mutter wieder zu lang, und an der Stelle wo Polynices des Bruders Unrecht hervorhebt, fällt ihm die Mutter mit dem stoischen und ungriechischen Motiv ins Wort, dein Bruder wird schon damit gestraft sein, daß er regiert; Polynices sieht darin kein Unglück, vielmehr will er selbst den Haß der Welt auf sich laden, wenn er nur zur Herrschaft gelange, denn eine Krone sei jedes Opfers werth. So sagt auch Fiesco bei Schiller. Damit bricht aber das lezte Bruchstück ab. Das Stück ist wie man sieht den andern in der Behandlung vollkommen gleich.

Jezt sind wir endlich am wirklichen Ende des griechischen Schauspiels angekommen so weit es die Fortführung der griechischen Fabel im Alterthum anbelangt. Wir haben das griechische Drama naturgemäß vom pathetischen Trauerspiel ins psychologische Schauspiel, dann ins parodierende Possenspiel und endlich in das intrikierende Lustspiel weiterschreiten sehen; die Römer faßten den Anfang, die tragische Fabel wieder auf und man könnte glauben, es sei damit der Anfang zu einem zweiten Kreißlauf begonnen; aber die Römer waren nicht das Volk um die Kunstform organisch zu reproducieren; sie verhielten sich zu ihr vielmehr mechanisch, daher sie widernatürlich zuerst das Lustspiel ausbildeten und dann erst mit mehr Ernst die Tragödie ins Auge faßten. Man darf daher wohl sagen, während die griechische Tragödie

die hoffnungsvolle Kindheit und Jugendlichkeit des griechischen Drama bezeichnet, ist die römische Tragödie vielmehr als eine späte Rückkehr zur Grundform, d. h. als das ins Kindesbewußtsein zurückkehrende Greisenalter, als die vor Alter kindisch gewordene Kunst zu bezeichnen, welche eben mit diesem Symptome ihrem Grabe entgegengeht. Doch bleibt uns noch ein leztes Stück zu erwähnen. Wir haben bei den Griechen wenige Versuche gesehen, die Unmittelbarkeit und Gegenwart ihrer Geschichte als historisches Schauspiel auf die Bühne zu stellen. Solche Versuche finden wir in der That auch bei den Römern. Der oben erwähnte Lucius Attius soll auch Stoffe aus der römischen Geschichte tragisch behandelt haben; es werden uns ein Brutus, der Befreier Roms von den Königen, ein Decius und die Marcelle genannt, aus welchen Stücken uns sogar einige kleine Fragmente von Monologen erhalten sind. Aus der spätern Zeit aber ist uns das lezte Stück des Seneca mit einem Stoff aus der römischen Geschichte erhalten, von dem wir noch sprechen müssen.

10. **Octavia**; römische Tragödie.

Nero will seine Gemahlin Octavia verstoßen um die Buhlerin Poppäa zu heirathen; der Philosoph Seneca räth es ihm ab, aber der Präfect seiner Leibwache, der nach der Geschichte Tigellinus hieß, führt seine Befehle aus. Jede der beiden Damen hat ihre obligate nutrix als Vertraute zur Seite. Dann kommt noch ein Bote und der Geist der von Nero ermordeten Mutter Agrippina, endlich ein römischer Chor, der aber getheilt bald dem Nero bald der Octavia nach dem Sinne redet.

Ein Shakspeare hätte aus diesem Stoff wohl ein romantisches Schauspiel gemacht, er hätte das Volk wirklich in Dialog gesetzt und die Handlung sich entwickeln lassen. Unser Autor hat aber in seiner Manier nur opernhafte einzelne Situazionen festgehalten und lyrische Ergüsse gesucht. Eine Tragödie konnte es nicht werden, denn obwohl der Geist der Agrippina Nero's Ende voraussagt, so erfolgt doch im Stück nichts von poetischer Gerechtigkeit, das unschuldige Opfer fällt und das Laster siegt, eine Idee ist nirgends sichtbar. Shakspeare hätte mit Nero's Tod geschlossen, den ja der Dichter schon weiß, aber fälschlich wegläßt, um die Einheit der Zeit nicht zu weit zu zerreißen; er

bedarf aber doch mehrerer Tage zu seinem Stück. Die Handlung kann ganz in oder vor dem Palast des Kaisers vorgehen.

Zuerst erzählen Octavia und ihre Amme abwechslungsweise die alten Greule ihrer Familie nach Art der griechischen Tragödie, was aber als zwar wirklich historisch jedoch hier nicht näher ausgeführt keinen poetischen Effect macht. Die Trostesworte der Amme wegen der bevorstehenden Verstoßung können bei Octavia nicht Platz greifen. Dann singt der Römerchor mitleidig das Unglück der Fürstin und den Mord der Mutter. Seneca declamiert über das philosophische Glück der Einsamkeit und das goldne Alter; Nero tritt auf mit einem Blutbefehl; Zwiegespräch mit Seneca über Milde und Strenge der Herscher; der Philosoph vermag nichts wider die Leidenschaft. Nun kommt der Schatten der Agrippina racheschnaubend aus der Unterwelt und sagt Nero's Ende voraus. Dann warnt Octavia den Chor, ihrem Haß der Poppäa keinen Ausdruck zu geben, um den Tyrannen nicht zu reizen; aber die Anstalten zur Hochzeit machen den Chor wüthend, das Volk zerstreut sich um Poppäa's Bildseulen zu zerstören. Jezt ist bereits die neue Kaiserin im Schloß und kommt mit der Amme aus dem Schlafgemach durch einen wilden Traum geschreckt, den die Amme zum besten deutet; sie will aber doch Sühnopfer bringen. Ein Theil des Chors singt die Schönheit der Poppäa; ein Bote meldet den Aufstand des Volks, das mit den Truppen bereits im Kampf begriffen sei. Er geht hinein zum Kaiser und der Chor schilt die Rebellion. Nero kommt in Wuth über die Stadt, die er anzuzünden droht; der Präfect meldet, die Rebellion sei erstickt, aber Nero's Wuth ist nicht gestillt und fällt jezt auf Octavia als den Anlaß des Aufruhrs, die er dem widerstrebenden fortzuschleppen und außerhalb zu tödten befiehlt. Der Chor auf Octaviens Seite beklagt sie und sieht sie von den Wachen hereinschleppen. Sie sieht ihren Tod als Ende ihrer Leiden und wird auf ein Schiff abgeführt, worauf der Chor singt: Ihr Winde, die einst Iphigenien nach Tauri entführt, findet auch mir ein Asyl; Aulis und Tauri sind nicht so barbarisch wie das heutige Rom, denn Tauri opferte nur die Fremdlinge, aber Rom liebt seine Kinder zu schlachten. Dieser Schlußgedanke ist schön und villeicht das schönste am Stück.

Auch diß Stück scheint von der Manier der übrigen nicht ver-

schieden. Es fehlte den Römern nicht am tragischen Pathos, so wenig als den Italienern und Franzosen; sie hatten im Gegentheil dessen zu viel; das Subject wirft sich mit dem Gewicht seiner ganzen Persönlichkeit in jeden einzelnen vorübergehenden Zweck und macht ihn dadurch abstract unendlich; dadurch verlieren die Figuren die ruhige Mittheilung und Ausgleichung unter einander, es kommt zu keinem ruhig entwickelten Dialog; wer declamiert isoliert sich, steht allein, genießt sich lyrisch statt sich der Wechselwirkung hinzugeben; darin liegt der Grundmangel.

Daß der Philosoph Seneca diß Stück nicht geschrieben hat, in welchem er selbst vorkommt und keine sonderliche Rolle spielt versteht sich von selbst; es wird sogar Nero's Ende mit speciellen Umständen erwähnt, das Seneca gar nicht erlebt hat. Ich glaube man hat diese Stücke dem Philosophen zugeschrieben wegen der Gemeinplätze des Stoicismus, die sich auch in seinen Schriften finden. Nach andern Eigenheiten des Dichters hätten wir eher zu vermuthen, der Verfasser habe einem chirurgischen Lebensberuf obgelegen. Das Tragische der Griechen ins physisch gräßliche und ekelhafte zu carrikieren, das bezeichnet die geschmackswidrige römische Leidenschaft; ihnen fehlt das bändigende Ideal wie allen Barbaren.

So löste sich die griechische Kunst schon im römischen Nazionalcharacter auf. Sie ging aber auch bald äußerlich verloren, einerseits durch die von Norden eindringenden Wanderungen keltischer, germanischer, später finnischer, ßlawischer, tartarischer Völker, und anderseits durch die aus Süden eindringende semitische Religion.



